STAROŚĆ

Katedra Badań Filologicznych
„Wschód – Zachód”
Wydział Filologiczny
Uniwersytetu w Białymstoku

KBF
WSCHÓD – ZACHÓD

STAROŚĆ

DOŚWIADCZENIE EGZYSTENCJALNE
TEMAT LITERACKI
METAFORA KULTURY

SERIA II

ZAPISY I ODCZYTANIA

Koncepcja i wstęp

Jarosław Ławski

Redakcja naukowa

Anna Janicka

Elżbieta Wesołowska

Łukasz Zabielski

Białystok 2013

Recenzenci tomu: **ks. prof. dr hab. Józef Zabielski (UKSW)**,
dr hab. Anna Wydrycka (UwB)

Redakcja tomu: Anna Janicka, Elżbieta Wesołowska, Łukasz Zabielski
Noty o Autorach: Michał Siedlecki
Streszczenia: dr Jacek Partyka
Korekta: Zespół
Indeks: Michał Siedlecki
Skład, koncepcja graficzna, wybór ilustracji: Marek Olesiewicz
Redakcja techniczna: Dariusz Kukiełko

Na okładce wykorzystano obraz Alajosa Györyi'a Giergla pt. *Pocieszenie*, 1852.

ISBN 978-83-64081-05-7

Druk i oprawa:
Alter Studio
Świętojańska 8 lok. 5, 15-082 Białystok
tel. 85 732 01 88
www.alterstudio.com.pl

SPIS TREŚCI

Jarosław Ławski
Nie i tak. Starość, która nie boi się czasu... ... 11

I. FRAGMENTY I SPOJRZENIA

Cyceron, Seneka, Owidiusz
Z antycznej myśli o starości ... 21
Anonim
Dusza z ciała wyleciała ... 22
Juliusz Słowacki
Wspomnienie pani De St. Marcel z domu Chauveaux ... 23
Krystyna z Chełmińskich Iwańska
Śmierci nie ma ... 25
Julian Tuwim
Staruszkowie; Walc starych panien ... 27
Maria Jehanne-Wielopolska
Obyczaje towarzyskie ... 28
Marzanna Bogumiła Kielar
[Jaką pieszczotą jest dzisiaj światło ...] ... 32
Maciej Płaza
noc ... 33
Jan Leończuk
[Raz jeszcze powrócić...] ... 34

II. DAWNO TEMU (TEŻ BYLIŚMY STARZY)

Włodzimierz Szturc
Widziałem nagie nimfy. Chłopięce spojrzenie starca ... 37
Elżbieta Wesołowska
Pietas *wobec starości w* Odysei *(z pewnymi odniesieniami do* Eneidy*)* ... 45
Kamila Sołtysik
Starość i śmierć w oczach Sokratesa i bohaterów Eurypidesowej tragedii Alkestis ... 53
Magdalena Karamucka
Oblicza starości w utworach Horacego ... 61

Aleksandra Sulikowska-Gąska
Starość, młodość, słabość i niezniszczalność ciała w źródłach bizantyjskich oraz południowo- i wschodniosłowiańskich 73

Grzegorz Trościński
Icones Mortis *– emblematy Georgiusa Aemiliusa i Hansa Holbeina w nieznanym polskim przekazie z XVIII wieku. Z dziejów literackiego toposu tańca śmierci w Polsce* 87

III. SZYK STAROŚCI KLASYCZNEJ

Łukasz Zabielski
„Uwiędłe listki na spróchniałym drzewie". Starość (według) Kajetana Koźmiana 147

Magdalena Patro-Kucab
„Wiersze późne" Kazimierza Brodzińskiego 175

Jolanta Kowal
„O tem że dumać na paryskim bruku…" – o emigracyjnej jesieni życia Adama Mickiewicza i Antoniego Goreckiego 197

Joanna Dziedzic
Senilia *Fiodora Tiutczewa* 221

Marek Dybizbański
Larik *Jana Gadomskiego – pozytywistyczna starość Irydiona* 235

IV. I ONI TEŻ? O ROMANTYKACH

Bogna Paprocka-Podlasiak
Starość w Fauście *J. W. Goethego* 247

Jakub Rawski
Romantyczność *Adama Mickiewicza, czyli o widzeniu w biały dzień… wampira* 261

Małgorzata Matusiak
Starość jako metafora – o „starości czasu" w Panu Tadeuszu *Adama Mickiewicza* 287

Elwira Tomczyk
„Baba" Mickiewicza: Golono, strzyżono*;* Żona uparta...............297

Anna Jazgarska
Ciemność i kurz. O spojrzeniu starca w dziełach Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego 307

Marcin Bajko
„Patrząc w smętne oczy dziada". Starość według 33-letniego Juliusza Słowackiego 331
Renata Majewska
Obraz starca w Królu-Duchu *Juliusza Słowackiego* 349
Iwona E. Rusek
Czarne kobiety. Motyw Hekate w utworach Juliusza Słowackiego ... 369
Emilia Świderska
Ucieczka od kobiecości w... kobiecość. Balladyna z perspektywy jungizmu 397
Renata Majewska
Ragnarök. Mity Północy w Samuelu Zborowskim *Juliusza Słowackiego* 409
Joanna Pietrzak-Thébault
Mit Rzymu – „turystyka historyczna" czy millenaryzm (Mickiewicz, Krasiński, Słowacki, Norwid) 427

V. STARZY, MŁODZI, MODERNIŚCI

Jarosław Ławski
Katastrofa w Utopii. O Marii *Elizy Orzeszkowej* 453
Anna Janicka
Stara kobieta. Przypadek Gabrieli Zapolskiej 475
Barbara Olech
Dusza kobiety *Giny Lombroso-Ferrero, czyli w okowach tradycji* ... 487
Anna Wydrycka
Starość jako metafora w młodopolskiej krytyce literackiej (rekonesans) 505
Piotr Sobolczyk
Tadeusz Miciński, syn Rudolfa, ojciec Jarosława – u początków polskiej poezji tacierzyńskiej 519
Wojciech Kalinowski
Szatan w twórczości Stefana Grabińskiego 537
Anna Pietraszko
Zło, inny, nieskończony. O cyklu Na wzgórzu śmierci *Jana Kasprowicza* 547

VI. A POTEM PRZEMINĄŁ XX WIEK…

Jolanta Dragańska
Starość, młodość, zmęczenie. O dramatach Amelii Hertzówny 569
Urszula Adamska
Starość Ordonki 591
Agnieszka Czyżak
Pensjonat starców 607
Daniel Kalinowski
Stare, piękne g(ł)ody 615
Marek Szladowski
Kamienna mowa starości. Poetycki casus *Wiktora Woroszylskiego* .. 631
Hanna Milewska
Program na starość *Aleksandry Olędzkiej-Frybesowej* 645
Monika Jurkowska
Słowiańska młodość – rzymska dojrzałość. Koncepcja poety i poezji w liryce Karola Wojtyły 653
Radosław Sztyber
„Gdzie dziś Twój żagiel się bieli” 683
Noty o Autorach 695
Summary 707
Indeks nazwisk 709
Table of contents 731



Giorgione, *Portret staruszki*, ok. 1506



Giambattista Pittoni, *Ofiara Izaaka*, 1720

Jarosław Ławski
(Białystok)

NIE I TAK. STAROŚĆ, KTÓRA NIE BOI SIĘ CZASU...

I cichy był życia głośnego ich kres.
Nad grobem tych wielkich, co przeszli przez dzieje,
Wiatr tylko zawodzi, jak wierny stróż pies.
Józef Stanisław Wierzbicki[1]

Że jest starość zjawiskiem bezwyjątkowym w tym szczególnym znaczeniu, iż obejmuje wszystko i wszystkich, wiemy o tym dobrze, przeżywamy tę wiedzę, frasujemy się nią... Może tylko to, co stanowi podstawę wszystkich starzejących się istnień, samo się nie starzeje – byt? istnienie? natura? Tego z kolei nie znamy, nie wiemy...

Nie chcemy na nią, co zadziwia, patrzeć jako na li tylko biologiczne zjawisko. Ekstrapolujemy jej właściwości na świat nieożywiony, abstrakcyjny i idee, na wartości i uczucia. Przydajemy jej władzy, czyniąc wszechobecną…

Istnieje, oczywiście, ogromna ilość starości poszczególnych – każdy, kto jest zwycięzcą gry przypadku i losu, i wchodzi w wiek starzenia się, przeżywa ją inaczej. Ale – jest przecież starość kobiet i mężczyzn, z powodu potwornego błędu natury starość mają nawet chore na progerię dzieci... Inaczej starzeją się samotne i matki, intelektualiści i artyści, ludzie rozmaitych profesji... Znamy starość pokoleniową, trudno uchwytną, ale jakże płodną co jakiś czas w sztuce. Czym innym jest starość dla demografów, której chyba (na pewno!) nie znalibyśmy bez technik obliczeniowych. A jakże inne zjawisko diagnozuje gerontolog... Starzeją się mniej lub bardziej świadomie ludzie, starzeją się zwierzęta – także im, choć inaczej, dana jest wiedza o zniedołężnieniu... Ileż odmian kulturowych starzenia się – tak niepodobna do Niemki i Holenderki będzie słowiańska Polka czy Rosjanka. A starość wspólnot plemiennych, starcy-kapłani, a fenomen starości w czasach odległych – bo co my wiemy o starości u bałtyckich Prusów i Fenicjan?

---

[1] J. S. Wierzbicki, *Na Stołpeńskim Żalisku*, w: tegoż, *Rapsony*, wyd. wznowione, Lwów 1907, s. 61.

Co podlega starzeniu się – organizmy i nie-organizmy, język, którym mówimy o starzeniu, formy i wytwory kultury, wzory kulturowe, religie i filozofie (tak, one też!), wzorce estetyczne i ideały postaw (rycerskość!), ideologie (na szczęście) i prawo; tak, starzeją się też teksty, biblioteki, książki i pióra, którymi piszemy starzejące się książki... Wszystko więc? Nie.

Co ma historię, s i ę starzeje. Co trwa w czasie, nabiera wieku, podlega przemianom. Ale starzeje się tylko to, co przyjmuje formę bytu. Nabiera ciała, inkarnuje się, ubytawia...

Co przechodzi do bytu, podlega starzeniu się. Co ponad byt wyrasta, choć z niego pochodzi i w nim się zakorzenia, choć osiąga temporalność, nie podlega starzeniu się.

Nie starzeją się marzenia. I wyobrażenia! To prawda więc, iż siła zwana *imaginatio* jest mocą stwórczą, „boską", jak mawiano. Starzeją się wytwory kulturowe aktów wiary i wyobraźni, ale ich kształt kryje sens sam w sobie nie podlegający korupcji czasu, erozji zmienności. Nie starzeją się wartości, by pozostać przy platońskim źródle: miłość, dobro, prawda, piękno. Piękno... Słowem „to", co ma być emanacją boskiego Kresu wszystkich rzeczy i istnień (ot, choćby Plotyn tak to widział…).[2]

Nie podlega starzeniu się myśl. Może wchodzić w starość nosiciel myśli, ona sama może nie przylegać do rzeczywistości, a nawet świecić mdłym światłem fałszu logicznego, ale jako taka jest poza starością i młodością. Wolno ją opisywać jako świeżą lub starą, a nade wszystko prawdziwą lub nie, ale jednak myśl jest, jest = myśl. Twierdzenie i sąd mogą być prawdziwe lub nie, podlegać osądowi z punktu widzenia przemijającego świata, starzejącej się kultury, ale sama myśl w świecie jest, choć nie przynależy do przemijającego istnienia świata. Myśl „jest" w głębokim tego czasownika znaczeniu, nawet jeśli ginie nieutrwalona ze swym twórcą, starzejącym się człowiekiem... Czyżby więc myśli, akty, wartości i transcendentalia, takie jak „idea boga", nie podlegały starzeniu się? Pozostawiam odpowiedź nam wszystkim.

Do tych pozaczasowych „eternaliów" dodałbym nawet takie efemerydy, jak nasze uczucia... Chwilę są, zmieniają się, ale nie mogą, na miłość boską, starzeć się uczucia miłości czy nienawiści. Są rzeczy na niebie i ziemi, które się zmieniają, lecz nie starzeją! (Czyżby? – poironizuje sceptyk.)

---

[2] P. Hadot, *Plotyn albo Prostota spojrzenia*, przeł. P. Bobowska, posłowie Z. Nerczuk, Kęty 2004.

W gruncie rzeczy człowiek (nie tylko on) boi się śmierci, której przedmurzem wydaje mu się starość. Jest ona raczej ostatnim szańcem, który chroni życie przed nie-życiem. Chroni imając się innych niż biologiczna, kulturowa siła sposobów: a to mądrości lub przebiegłości wynikłej z doświadczenia, a to odwołując się do mocy autorytetu albo (czasem) potęgi zgromadzonych bogactw, pieniądza, wpływów, majątku.

Starzeć się – to jednak także nabierać mądrości, doświadczenia. Nie zawsze przecież to, co doświadczone, jest w świecie ludzkim mądre. Sztuka na tysiączne sposoby pokazuje niepogodzonych ze śmiercią, Piotrusiów Panów i Telimeny, starców zrzędliwych i złorzeczących, chciwych i okrutnych[3]. Rzadko traktujemy starość jako partnerski stan, rodzaj przygotowania – dar od natury lub stwórcy – który pozwoli przygotować nas na niemy finał życia, spokojnie odejmując dzień po dniu siły, tak byśmy w końcu już chcieli raczej nie cierpieć i nie być, niż trwać w otępiałej bezsilności. Byłaby wtedy starość eutanatycznym darem, przygotowaniem, które można lub nie wykorzystać, zanim.....

W większości przypadków chronimy się przed starością w wierze: w boga, w brak boga, w „nie wiem, czy jest bóg, czy go nie ma", w kulturę, w naturę, w siebie, w nieśmiertelność kulturową lub metafizyczną. Wierze w „to" i „tamto".

Jak rzadko zastanawiamy się, czym byłoby na przykład dwustuletnie życie – dla wszystkich, bez wyjątku. Dokładnie dwieście lat, bez ujmy i naddatku. Iluż z nas po przekroczeniu progu stu lat nie osiwiałoby ze zgrozy, nie oszalało z wizji punktualnej, marszowym krokiem ciągnącej, wyznaczonej śmierci. Jakimże horrorem byłaby egzystencja.

Jak rzadko, marząc o życiu wiecznym, tej ucieczce z życia starczego, wyobrażamy sobie, iż jest/mogłoby być ono nieskończoną niepewnością, udręką, koszmarem. Siła znoszenia dana naszej egzystencji, naszemu „ja" obliczona jest na to, takie a nie inne życie, nie na wieczność. Jak upiorne byłoby trwanie ze świadomością, iż skoro istnieje bóg, którego istnienie w horyzoncie czasowego życia było takie niepewne, to przecież pojawić się mogą inni, okrutni i źli, bogowie, zmagający się o naszą nieszczęsną, wieczną egzystencję. To gorsze niż piekło chrześcijan: wieczna, niepewna egzystencja pośród mnogich, wrogich bytów wiecznych... Nieskończone wcielanie się, istnienie bez kresu, odpoczynku, ucieczki…

Starość znajduje zapis kulturowy, także artystyczny, literacki. Zawsze jest on wyrazem doświadczenia nielicznych, świadomych indywidu-

[3] Por. *Narcyzm. Jednostka, społeczeństwo, kultura*, red. J. Sieradzan, Białystok 2011.

ów. Starzeje się język wyrazu, choć nie sama myśl wyrażająca starość. W literaturze – szerzej: w kulturze – starość zostaje odzwierciedlona w zasadzie na wszystkich jej etapach przemian: najpierw jest bowiem w rzeczywistości biologicznym faktem, jakże wcześnie dostrzegalnym, przekształconym w strumień egzystencji przeżywającej trwogę starzenia się. Zmarszczki, słabość, choroby, utrata tego intelektualnego i seksualnego rozpędu, który życiu nadaje młodość.

Starość biologiczna, jak wiemy, ma tysiące twarzy kulturowych – jedną z nich jest starzejący się sposób jej wyrażania. Starość *contra* młodość, starość jako mądrość i jako, rzecz postrzegając merkantylnie, utrata sił wytwórczych; dalej starość chińska i nowozelandzka, ta południowoamerykańska i ta szwajcarska, medykalizcja starości i jej infantylizacja. Starość jako wykluczenie i starość jako wywyższenie; starość w rodzinie i w domu starców, starzy i młodzi; starość jako problem, ciało starca, chirurgia plastyczna z jednej strony i nowotwory wieku starczego z drugiej. Straszna starość i piękna starość. Ludzie, którzy ładnie się starzeją, i ci, którzy brzydko... Religie, kościoły, utopie – ich słowa o starcach i do starych... Językowy obraz starości, jej artystyczne kreacje...

Sztuka jednak ujawnia jeszcze jeden poziom przekształceń starości – gdy z poziomu biologii i doświadczenia kulturowego staje się ona figurą myśli, alegorią, metaforą, symbolem, rzadko metonimią (czyż mogłaby być dla czegoś eufemizmem?). Najczęściej zresztą bywa metaforą – mówimy wtedy o starzeniu się kultur, starości imperium, starzeniu się idei, *et caetera*.[4] Jako doświadczenie ciała i świadomość egzystencjalna, dalej jako fenomen kulturowy i metafora jest starość wielostopniowo przepatrywana przez myśl artysty. Co jest tego przepatrywania paradoksem: niestarzejąca się myśl/świadomość starości, akt i wartość znajdują wyraz w tym, co samo w sobie jest kwintesencją przemijania jako stan, świadomość, fenomen i metafora, to jest w starości.

Dzieło sztuki o starości, wsparte na temacie senilistycznym, okazuje się ontologicznym oksymoronem: samo dzieło sztuki może się zestarzeć. Myśl, którą ono utrwala, jest poza starością, ale istota tej myśli to właśnie sama starość. Jej niezliczone odmiany, wariacje, wydania. Myśli wyrażonej przysługuje przemijalność sposobu, formy istnienia.

Epifaniczna sztuka wyraża jednak jeszcze to „coś więcej”, jakim jest wartość piękna, dobra, prawdy. W nierozerwalnym splocie trwa więc w sztuce to, co nie podlega się starzeniu, i to, co starzeje się. To, co przemija, jak akty, choć nie ulega presji czasu, będąc zjawiskiem zacho-

[4] Patrz: T. Dobrzyńska, *Mówiąc przenośnie… Studia o metaforze*, Warszawa 1994.

dzącym w czasie. Wieczne i przemijające, młode i stare. Co więc się nie starzeje, nie jest ani młode, ani stare. To j e s t . Choć pojawia się i znika. Do tego dominium należą akty, wartości, transcendentalia, uczucia; jakieś inne?

Sztuka opowiadająca o starości, teksty kultury ją odnotowujące i zgłębiające, język pochwytujący nieuchwytne starzenie się nie są więc wyrazem rozpaczy. Są swego rodzaju znakomitym, naturalnym wyrazem tego, co nie przemija i nie starzeje się, poprzez to, co w istocie swej przemijalne, starzejące się. Teksty pracujące na tym obszernym areale, jakim jest temat starości (a jeszcze w wyższym stopniu śmierci) nie mogą być postrzegane jako zapisy beznadziei, egzystencjalnego biadolenia, nihilistycznego „a niech tam...", rezygnacji, agonii, rozpadu, obumierania, otępienia, fizjologicznego rozstroju i duchowego uwiądu. To nie to.

Tym, co się starzeje, jest tekst. Ale nie jego wartość, zakorzeniona w starzeniu się, procesie, który się nie starzeje... Każdy tekst – jakkolwiek głosiłby pochwałę nicości, samobójstwa, opiewał wielki rozkład, jest świadectwem czegoś przeciwnego. Konsekwentni nihiliści milczą. Wszyscy inni, a to rozpaczając z powodu „nic", a to je opiewając: mówią... Tym samym mówią: nic, ale...

Literackim tekstom o starości i młodości, jak też czasem ich interpretacjom, przysługuje walor piękna. Teksty te niczego nie obiecują, inaczej niż kultura człowieka z progu XX i XXI wieku, mamiąca wizjami genetycznych manipulacji, które unieśmiertelnią człowieka. Świadomie przeżywać starość to odwaga. Czytać i pisać teksty o starości to... Patrzmy, jak robią to starcy i młodzi. Starcy i – ! – młodzi...

*

Wszystkie myśli na temat starości i śmierci są banalne. Ale ta ich banalność odsłania zarazem jakąś wewnętrzną głębię banalności starzenia się i umierania. Z wszystkich truizmów, które czytałem na ten temat, zapadły mi w pamięć trzy, cztery, które przytoczę.

Simone Weil, trudno o niej powiedzieć, by umierając w wieku 34 lat (1909–1943) przeżyła starość. Pozostawiła wielką apologię myśli, pracy i Boga. W jednym z ostatnich listów – a wypisuję tę myśl z 1158-stronicowego tomu prac Weil – pisze do rodziców 18 lipca 1943 roku: „Co do potomności, to jeśli nawet pojawi się pokolenie silne i myślące, druki i rękopisy naszej epoki zdążą już na pewno materialnie zniszczeć.

Nie czuję żalu z tego powodu. Kopalnia złota jest niewyczerpana”[5]. Hardość, pewność, melancholia...

W wielkiej metafizyce pracy, heroizmu, istnienia, jaką jest traktat *Zakorzenienie*, nie tylko w wojennym kontekście godzien lektury, dopowiadała...

„Myśl ludzka góruje nad czasem i bez przerwy szybko przebiega przeszłość i przyszłość, pokonując dowolne odległości. Ale ten, kto pracuje, podlega czasowi jak bezwładna materia, która pokonuje chwilę za chwilą. Przez to przede wszystkim praca zadaje gwałt ludzkiej naturze. Właśnie dlatego pracujący mówią o związanym z pracą cierpieniu: >dłuży się czas<.

Zgoda na śmierć, gdy śmierć jest obecna i odsłania swoją nagość, to ostateczne i natychmiastowe oderwanie od tego, co każdy nazywa sobą. Zgoda na pracę nie jest tak gwałtowna. Ale tam, gdzie jest zupełna, odnawia się każdego ranka przez całe ludzkie istnienie, dzień po dniu i każdego dnia trwa aż do wieczora, i to powtarza się następnego dnia, i ciągnie się aż do śmierci. Każdego dnia pracujący zgadza się na pracę, jeżeli chodzi o bieżący dzień i całe życie. Zgadza się na nią, czy jest smutny, czy wesoły, zatroskany czy spragniony rozrywki, zmęczony czy pełen energii”.[6]

Każde zdanie jej tekstów to ulotność i to, co trwałe, starość i niepodlegająca czasowi myśl. Praca myśli. I myśl, i praca są u Weil poza zasięgiem starości, którą swym życiem, jako dojrzałość, przywołała tak wcześnie, choć, jej zdaniem, było to w samą porę. Porę dojrzałości.

Ale, przyznaję, pamiętam też porywającą puentę *Straży nocnych* (1804), tajemniczego arcydzieła niemieckiej prozy romantycznej (autorem okazał się August E. F. Klingemann). Tysiąc razy cytowano wspaniały finał dzieła, ekstazę nicości i ironii:

„Tę garstkę ojcowskiego popiołu rozsypuję w powietrze, i pozostaje – Nic!

Po drugiej stronie stoi jeszcze nad grobem wizjoner i obejmuje Nic!

A echo w kaplicy cmentarnej powtarza po raz ostatni – *Nic!* –”[7].

---

[5] S. Weil, List do Rodziców z 18 lipca 1943 roku, cyt. za: S. Weil, *Dzieła*, przeł. M. Frankiewicz, Poznań 2004, s. 1114.

[6] Tamże, s. 1000. Z traktatu *Zakorzenienie*.

[7] Bonawentura [A. E. F. Klingemann], *Straże nocne*, przeł. K. Krzemieniowa i M. Żmigrodzka, wstęp S. Dietzsch i M. Żmigrodzka, opr. tekstu, red. tomu J. Ławski, Białystok 2006, s. 127.

Wspaniałą wizję radosnej nicości Bonawentura poprzedza straszno-śmieszną, tragigroteskową mową do robaka, którego pyta: „Iluż filozofom idealizm zredukowałeś do tego swojego realizmu?”[8]. To też jest o starości, której lęki przezwycięża „ostateczny” śmiech z pustki, wybrzmiewający z gardzieli pustki, którą jest człowiek. Sardoniczna radość, Demokrytowe igraszki...

Przychodzą mi teraz na myśl… Sędziwy Xavier Tilliette, staruszek Hrabal, oczy i twarz Jana Karskiego, ponaddziewięćdziesięcioletni sąsiad mój ze Spychowa, pan Rabionek, co co niedziela do kościoła chodził, wdowcy proszący Boga, by odejść już do męża, żony..., Karol Wojtyła w oknie watykańskim, nasi bliscy starcy, babcia Władzia, dziadek Czesław, a potem znów stary Goethe, Świętochowski, Miłosz….– wszystkie ich twarze widzę i przywołuję na pociechę.

Iluż Matuzalemów mógłbym tu wywołać... stary Paul Ricoeur, co dożył 92 lat, szalony Hölderlin, Gombrowicz spod znaku *Kronosa*, i Słowacki czterdziestoletni...

Jak na ironię przed mą czterdziestoczteroletnią myślą podąża liryczne wyznanie trzydziestosiedmioletniego Adama Mickiewicza... z *Żalu rozrzutnika*…

„Już czuję starość”.

Nie musimy akceptować poetyckiej konsolacji, owego czucia wieczności, które prowadzi aż do obrazu ewangelicznego Stwórcy, łaskawego płatnika nagrody za życie, co opamiętało się w porę…

Wiersz więc przypominam na koniec nie tylko jako wskazówkę, bo gdzież dziś do takiej wiary..., ale jako świadectwo tego, jak czucia, akty, transcendentalia i w końcu piękno liryki, owiewane przez przemijalność, zawłaszczane przez śmierć, opierają się starzeniu, przemijaniu i śmierci...

Żal rozrzutnika

Kochanek, druhów! ileż was spotkałem!
Ileż to oczu jak gwiazd przeleciało!
Ileż to rączek tonąc uściskałem!
A serce? – nigdy z sercem nie gadało!
Wydałem wiele z serca, jak ze skrzyni
Młody rozrzutnik! lecz dłużnicy moi
Nic nie oddali. Ktoż dzisiaj obwini,
Że się rozrzutnik spostrzegł? że się boi

[8] Tamże, s. 125.

Zwierzać w niepewne i nieznane ręce!
Żegnam was, żegnam, nadobne dziewice;
Żegnam was, żegnam, o druhy młodzieńce!
Rozrzutnik młody, resztę skarbu schwycę,
W ziemię zakopię! nie czas resztę tracić.
Już czuję starość; mam żebra[ć] w potrzebie?
    Znalazłem tego, co zdoła zapłacić
    Rzetelnie – z lichwą i na czas – on w niebie!

[1835–1836][9]

[9] A. Mickiewicz, *Żal rozrzutnika*, cyt. za: tegoż, *Dzieła. Wydanie Rocznicowe 1798–1998*, t. 1, *Wiersze*, opr. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 407.

I.

FRAGMENTY I SPOJRZENIA



Francisco Goya, *Dwie staruchy jedzące zupę*, 1821–1823

Z ANTYCZNEJ MYŚLI O STAROŚCI

Cyceron

Jeśli nieśmiertelność nie jest nam przeznaczona, to przynajmniej jest pożądane, by człowiek w swoim czasie zgasł, gdyż jak wszystko na świecie, tak i życie ludzkie ma naznaczony sobie naturalny kres. Starość bowiem jest w sztuce życia jakby aktem ostatnim i powinniśmy się postarać, by nie przedłużał się on zbytnio, zwłaszcza gdy już nuży.

Życzę wam, abyście jej dożyli i mogli prawdę tego, co ode mnie usłyszeliście, potwierdzić własnym doświadczeniem[1].

Seneka

Kto jest bardziej szczęśliwy niż starzec, który wszędzie i przed wszystkimi z dumą będzie mógł rozpowiadać, że syn go zwyciężył dobrodziejstwami?[2]

Owidiusz

Już siwa starość niesie puch łabędzi
I skronie moje czarne szronem bieli.
Już blisko chwile pełne niedołęstwa,
już coraz trudniej znosić własną niemoc[3].

---

[1] Marek Tulliusz Cyceron, *Katon Starszy o starości*, przełożył W. Klimas, wstęp i opracowanie S. Stabryła, Kraków 1995, s. 108.

[2] Lucjusz Anneusz Seneka, *O dobrodziejstwach*, w: tegoż, *Pisma filozoficzne*, t. II, przełożył, wstępem poprzedził, komentarzem, układem treści, indeksem opatrzył, ilustracje dobrał L. Joachimowicz, Warszawa 1965, s. 212.

[3] Owidiusz, *Poezje wygnańcze*, wybór, przełożyła i opracowała E. Wesołowska, wstęp napisał A. Wójcik, Toruń, s. 110.

Wyboru tekstów antycznych dokonała prof. Elżbieta Wesołowska – inne teksty wybrał Jarosław Ławski.

Anonim

DUSZA Z CIAŁA WYLECIAŁA

Dusza z ciała wyleciała,
Na zielonej łące stała –
Stawszy, silno, barzo rzewno zapłakała.
K niej przyszedł Święty Piotr a rzeknący:
„Czemu, duszo, rzewno płaczesz?"
Ona rzekła:
„Nie wola mi rzewno płakać,
A ja nie wiem, kam sie podzieć."
Rzekł święty Piotr je:
„Podzi, duszo moje miła!
Powiedę cię do rajskiego,
Do krolestwa niebieskiego.
Do ktorego królestwa dowiedzie nas
Ociec Bog, Syn i Duch Święty
Amen."[1]

---

[1] Anonim, *Dusza z ciała wyleciała*, tekst z XV-wiecznego odpisu zawierającego *Rozmowy Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*, być może stanowi epilog *Rozmowy...*, cyt. za: *Toć jest dziwne a nowe. Antologia literatury polskiego średniowiecza*, opr. A. Jelicz, Warszawa 1987, s. 74.

Juliusz Słowacki

WSPOMNIENIE PANI DE ST. MARCEL
Z DOMU CHAUVEAUX

Staruszko moja! o staruszko moja,
    Twoje mieszkanie takie wonne tobą,
Na murach twoich jak z obrazów zbroja,
    A każdy obraz był jakąś osobą.
Dziś raz ostatni widząc pożegnałem,
Wszedłszy do domu – bym poszedł za ciałem.

Dawno bez męża – i bez towarzysza,
    Który niedawno ciebie odszedł stary,
Przycichłaś w domu – dziś ta sama cisza
    W domu – a w bramie stoją twoje mary.
Gdym wszedł... myślałem, że szata szeleszcze,
Ogień się palił – zegary szły jeszcze.

Lecz jakaś ciemność... dziwne jakieś mroki
    Nad twym kominem – nad twoją kotarą,
Jakby te dziwne śmiertelne obłoki,
    Które zmieniają dzień w godzinę szarą,
A człowiekowi bronią słów i ruchów,
Bo są z poważnych i ze smętnych duchów.

Lat dziewięćdziesiąt ciałoś ty nosiła,
    Przez krew – szły twoje panieńskie nożeczki,
Przez smutek starość szła twoja pochyła,
    A w trumnie leżą już tylko kosteczki;
Wszystkoś wybrała ze skarbu żywota,
Czemuż po tobie – ta wielka tęsknota?

Może dlatego, że gdym twoje ściany
    Odwiedzał... dawno światem niezabawne,
To spotykały mnie Republikany
    I wielkich imion – dawne duchy sławne,

l wszystkie stały z odkrytymi głowy
Słuchając we mnie grzmiącej polskiej mowy.

Gdym nieraz siedział przy twoim kominie,
A ty myślałaś, że ja sobie drzymię,
Jam na mównicy stał w tych duchów gminie
I brałem sobie między nimi – imię;
Od głów zaczynał – i do serc im sięgał,
I znów na wielkąm ich sprawę sprzysięgał.

A ty jak trupek w krześle, pod zamętem
Cicha, podobna do Park – życia matek,
Byłaś jakby tych sejmów prezydentem
Duch – próchenko ciała i opłatek,
Co miejsca przez lat dziewięćdziesiąt bronił,
A nie ustąpił – aż Pan Bóg zadzwonił.

Dlategom ja cię czuł pod suchą kością
Dobrą, choć ludzie o złość oskarżali,
Tyś sławne imię nosiła ze złością;
A ja sam także mam to – co mię pali,
Gdym jest wielkimi burzami natchnięty,
A w burzach nawet czuję się sam święty.

Wszystko to w głębi twojego pokoja
Czułem dziś, patrząc na złoconą ścianę,
Żegnajże, cicha staruszeczko moja,
A popamiętaj – na sejmy zerwane
I pomóż zgrają twoich duchów tłumną
Mnie, który szedłem dziś jeden – za trumną.[1]

[1] J. Słowacki, *Wspomnienie Pani De St. Marcel z domu Chauveaux (14 stycznia 1846)*, cyt. za: tegoż, *Dzieła wybrane*, red. J. Krzyżanowski, t. I, *Liryki i powieści poetyckie*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1989, s. 91-92.

Krystyna z Chełmińskich Iwańska

ŚMIERCI NIE MA

Śmierci nie ma, choć ona czai się z każdego kąta, choć w oczy nam spoziera i choć jak kwiaty czarowne zmiata bezlitośnie rwące się do życia istnienia. Nie ma śmierci w przyrodzie, jest tylko zanik istnień oddzielnych, ale nad ich grobami wykwita dalej, wciąż dalej, nieobjęte, cudne, bezgraniczne piękno życia. Ponad nędzą i niedolą jednostek, ponad smutkiem chwil wykwita wieczyście czarowna moc życia. Darzy nas ono najsłodszymi upojeniami miłości, wzlotów wzwyż, ekstaz i ukochań podniebnych. Różowym woalem świateł przykrywa rany nasze i nędze, występki i zbrodnie. Życie jest cudu piękno i piękną, i cudną powinna być nasza pieśń o życiu, modlitwa dusz wybranych, sztuka nieśmiertelna. Kto ją kocha, ma w duszy piękno i może odczuć i uczcić piękno życia. Bo życie to jest cud, bo życie to słońce. Bo życie to jest cud, bo życie to słońce na Posilippo, to barwy Taorminy, to poszum olbrzymich mórz, to westchnienie piasków Sahary, to gwar stuletnich lip w ogrodzie starego dworu polskiego.

Życie to cud, to piękno, to raj. A choć giną młode serca, nie wchłonąwszy w siebie wszystkich jego czarów, to czcić i wielbić trzeba piękno życia. I modlić się życiu pełnymi dziękczynień usty.

Kocham życie i czczę jego piękno i kocham to piękno we wszelkich jego przejawach, a najbardziej wśród bujnych łanów, szmaragdowych łąk i niebosiężnych lasów mojej biednej Ojczyzny. Wiąże mnie z nią nie tylko czterdzieści pokoleń przodków, co rycersko czci jej bronili, nie tylko wspomnienie dziada, co dla niej poszedł w Sybir, i stryja, co padł w jej obronie, nie tylko szereg mogił i męczeństw nieludzkich, ale jej wielkie, bezgraniczne, nieobjęte piękno.

A piękno to – to część wielkiego całokształtu życia.

I próżno ludzie chcą zaśmiecić i zohydzić życie. Jego piękna nie zniweczy ani ludzka nędza, ani człowiecze przekleństwa, ani śmierć niczyja.

To piękno jest nieśmiertelne, jak nieśmiertelne jest życie.

Śmierci nie ma...

To mówię ja, od czary życia losu wyrokiem odtrącona, na śmierć młodą skazana nieuchronnie.

Kocham życie i kocham piękno.

Chciałabym umrzeć w cudny dzień wiosenny, gdy szumią drzewa radośnie, a ziemia pełna zieleni i wesela.

Nie chcę żałoby, łez i smutków. Wiecznego pragnę wesela, choć odchodzę w nicość grobu.

Niech nad nim szumią stare lipy w parku moim, niech się kłonią dęby i sosny ojczyste, niech śpiewa ptaszęcy chór.

Kocham piękno życia i nad grobem stojąc, życiu i pięknu błogosławię.

Niech żyje życie i niech świeci słońce![1]

---

[1] K. z Chełmińskich Iwańska, *Śmierci nie ma*, w: tejże, *Miłości na chwałę czy w ofierze. Wydanie pośmiertne*, Warszawa 1917, s. 11-13. Młoda Autorka (1890–1916) pisała te słowa tuż przed śmiercią, złożona ciężką chorobą.

Julian Tuwim

STARUSZKOWIE

Patrzymy sobie na ulice
Przez wpółrozwarte okiennice.
W czółka całujem cudze dziadki
I podlewamy w oknach kwiatki.
Żyjemy sobie jak Bóg zdarzy,
Zrywamy kartki z kalendarzy.

WALC STARYCH PANIEN

Gdy szarym utrapieniem niebiosa się otrupia,
Jak suchym kurzem zmierzchu, po dniach przenudzonych,
Z upartej kamienicy łka ckliwie i głupio
Walc wszystkich zawiedzionych i nieuwiedzionych.
Nie wiem, za jakim oknem są te nieodzowne
Łyse meble pluszowe, za lat dziecinnych – bordo,
Te zżółkłe fotografie, dziś już niepodobne,
I stary klekot, wierny swym drżącym akordom.
Ale wiem, że na imię tam wszystkiemu – Dawno,
I że wtedy tak samo dzień znużony konał,
I że tak co dzień gra się melodię ustawną,
Smętnego walca: „An der schönen blauen Donau".
A gdy się czarne wieko do jutra zamyka,
Ktoś wstaje – i po meblach rozpełza się głusza:
Martwa, jak długi, czarny surdut nieboszczyka,
Wietrzony na balkonie, kiedy kondukt rusza.[1]

[1] J. Tuwim, *Staruszkowie* [z tomu: *Czyhanie na Boga*, 1918]; *Walc starych panien* [z tomu: *Czwarty tom wierszy*, 1923], cyt. za: tegoż, *Wiersze 1*, opr. A. Kowalczykowa, Warszawa 1986, s. 231 i 462.

Maria Jehanne-Wielopolska

OBYCZAJE TOWARZYSKIE

Rycerskość

Wchodzi jakaś starsza pani, jakiś sędziwy pan lub dziecko i mocuje się z drzwiami – obowiązkiem twoim jest pomóc im, drzwi otworzyć, przytrzymać. W wagonie, gdy widzisz dźwigającą z siatki kufer panią lub staruszka – pomóż im. Gdy upadnie kobiecie jakiś przedmiot na podłogę, podnieś i podaj – nie potrzebujesz robić przy tym nieinteligentnych, dwuznacznych min, które mówią głupkowato, że dlategoś to uczynił, bo dama jest młoda i piękna, a gdyby nią nie była, całe twoje złe wychowanie wyszłoby na jaw. Ilu *dorosłym* przydałaby się znajomość reguł skautowskich, uczących młodzież rycerskości i uprzejmości.

Szminka – fryzura

Nikt dziś nie ma nic przeciw temu, aby panie podnosiły lub poprawiały swoją urodę środkami kosmetycznymi. Lecz i to musi mieć swój umiar. Twarz uszminkowana w nieudolny sposób, usta wycięte krzykliwą purpurą w śmieszne serduszko nad brzydkimi, niekulturalnymi zębami, paznokcie wylakierowane na kolor nienaturalny (pąsowy, zielony), skracający optycznie palce, puder nalepiony na tłusty podkład, czasem krem *robiący* opalenie, podobne do miedzianego rondla, brwi wyskubane – wszystko to sprawia wrażenie li tylko odrażające.

Szminka ma swoje pory dnia, tak jak strój. Inaczej upiększa się przyzwoita osoba w dzień, na ulicę, a inaczej wieczór na bal lub raut – chyba że stale, delikatnie tylko i nieznacznie, stosuje kosmetyki. Wtedy jest zawsze jednakowa, przy świetle słońca jak przy świetle lamp. Panie jednak, które stosują pudry i szminki w ilości nadmiernej, powinny pamiętać o oświetleniu, estetyce i przyzwoitości. Artystyczna szminka, pamiętajmy, dąży do naturalności, a więc wszystko co jest nienaturalne w barwie (np. czerwone paznokcie lub zielone powieki), lub przesadne w ilości (puder, róż) – nie jest artystyczne ani estetyczne.

Uczesanie też powinno mieć *swoją porę*. Ogromne, poskręcane, prawie zawsze tłuste kłaki, spadające spod kapelusza aż na ramiona – zalotne loczki poprzyklejane jakby do czoła i policzków, nie robią fa-

scynującego wrażenia na ulicy – ale i w domu, pamiętajmy, na balach i przyjęciach fryzura im mniej sztuczna, rym jest piękniejsza. Jeżeli wam się zdaje, że za jej sztucznością przemawia tradycja – dawne peruki, kunsztowne piętrowe poematy pod sufit, to się mylicie. Peruki miały swoje źródło w innych, nader zresztą żałosnych, sprawach. Przede wszystkim nie znano w dawnych wiekach pieców – nawet królowie tak ziębli, że siedzieli w watowanych kubrakach i chuchali w zgrabiałe ręce. Toteż nic dziwnego, że postarano się o nakrycia głowy, zwłaszcza gdy były łyse – no, i z góry poszedł przykład.

Poza tym, higiena wówczas przedstawiała się tak, że najdostojniejsze panie nosiły przy sobie złote lub srebrne młoteczki do zabijania... insektów, od których roiło się na ich czarujących główkach. Peruka zatem była o tyle wygodna, że posyłało się ją do... umycia. Zasady ówczesne nie pozwalały myć zbyt często grzesznego ciała i głowy – niechże więc dzisiejsze nasze panie nie szukają w odległych wiekach sankcji dla sztuczności swoich fryzur. Włos puszysty, lśniący, umiejętnie rozsypany raczej dookoła twarzy niż ułożony – falisty i niesklejony, będzie zawsze najpiękniejszą ozdobą, nawet mniej ozdobnej głowy.

Perfumy są miłym dodatkiem toaletowym. Dyskretne a upajające mają swoją wymowę i otaczają kobietę jakąś tajemniczą, pociągającą aurą. Musimy ich jednak używać rozsądnie. Jeżeli nie możemy sobie pozwolić na drogie perfumy – lepiej nie używajmy żadnych. Perfumy są bądź co bądź rzeczą luksusową, bo zlewanie się tandetnymi zapachami jest okropne i świadczy najgorzej o dobrym smaku danej osoby. Nie mogąc się zdobyć na kupienie pierwszorzędnych pachnideł, a mając za dużo dobrego smaku, aby użyć tanich, raczej nabędziemy kilka doskonałych saszetek i trzymamy je między bielizną w szafie i między sukniami. Przepoją one rzeczy miłym, delikatnym, subtelnym zapachem. Gdy zaś kupimy wyborowe perfumy, pamiętajmy, że najlepsze staną się plagą, jeśli ich będziemy używać w zbytniej ilości.

Panowie nigdy i pod żadnym pozorem nie powinni używać szminki ani perfum. Staranne ogolenie, lekkie czasem przypudrowanie brody, gładka fryzura, nieznaczne skropienie ubrania ostrą, angielską jakąś wonią i to wszystko, co stanowi o przyzwoitym, zewnętrznym wyglądzie mężczyzny z dobrego towarzystwa. Lakierowanie paznokci, karmin, puder, ondulacja fryzury – to wszystko rzeczy dla mężczyzn niedopuszczalne.

Sztuka starzenia się

Szminki, pudry i lakiery wspomagają naszą urodę, ale do pewnych granic. Te granice nie są na jednakim punkcie dla wszystkich. Jedni starzeją się szybciej – inni nie tracę młodości do późnych lat. Rzeczą naszej inteligencji i samokrytycyzmu jest zorientować się w kalendarzu i powiedzieć sobie: będę śmieszną (śmiesznym) upierając się przy młodości. Dziś przedłużyły tę młodość higiena, sport, gimnastyka, ale jednak godzina starości, późna czy wczesna, uderzy i do niej musimy się stosować rozumnie, chociażby i z żalem. Stroje, kosmetyka, ton rozmów, fryzura – wszystko musi być podporządkowane twardej i bezlitosnej prawdzie życia.

Gdyby panie chciały zrozumieć, jakie są śmieszne, gdy nakładają na twarz forsowne warstwy różu i pudru, gdy wdziewają krzykliwe toalety, pończochy z pajęczyny i ciasne pantofelki na obcasach jak wieża Eiffel, gdy nabierając z dnia na dzień tuszy cisną się w diabelskich gorsetach i pasach aż do utraty tchu, gdy wybuchają śmiechem głośnym i spod filuternych, utlenionych loczków stroją kokieteryjne minki!

Gdyby starsi panowie chcieli zrozumieć, jak są śmieszni, gdy uczerniwszy rzadkie włosy i wąsy podrygują młodzieńczo, wiążą frywolne motylki pod brodą, wpinają kwiatki w butonierę, krygują się i wdzięczą!

Zrozumcie, że starość nie ma wiele uroków, ale jeżeli nie chcemy, aby była po prostu koszmarem, musimy ustosunkować się do niej rozważnie i pogodnie. Tę pogodę trzeba na sobie wymóc, wypracować, a wtedy, w ową przykrą i smutną naszą jesień i zimę wlejemy maksimum owego eliksiru, który choć nas nie odmłodzi, uczyni milszymi oczom i sercom ludzkim, a nawet może najzupełniej miłymi. Abdykacja w porę jest lepsza niż gwałtowna detronizacja, niż ironicznie uśmiechy wokół i zjadliwe szepty za plecami.

Może ich nie słyszymy, ale powinniśmy je wyczuć i... ubiec.

Sztuka młodości

Ale trzeba też umieć być młodym, gdy się jest młodym. Przybieranie póz werterowskich, afiszowanie powagi byznesmena, prawienie o interesach, o swojej zimnej równowadze, gdy się ma lat 20 – to równie śmieszne jak 70-letnie usta, uśmiechające się zabójczo pod trzycentymetrową warstwą karminu. Nie bójcie się młodości, nie bójcie się jej egzaltacji nawet, jej wiary, jej ufności! Szanujcie starych; jeżeli oni

nieraz zrzędzą i nudzą, pamiętajcie, że przyjdzie czas, kiedy i wy będziecie zrzędzić i nudzić.

Bądźmy zadowoleni i z naszej fryzury, i z naszych lat, i z naszego losu. Fizjologiczna strona naszej osobowości ma też swoje przeznaczenie! Nie żądajmy, abyśmy nazbyt schudli lub nazbyt przybrali ciała, bo to tak jak gdybyście chcieli być wyższymi lub niższymi, lub... w ogóle pragnęli ptasiego mleka. Młodzież niech pamięta o swojej młodości, nie psując jej pozą sztuczną i niemądrą, a starość niech nie zapomina w pierwszym rzędzie, że jest starą.

Pokora młodości ani pokora starości nie jest potrzebna. Potrzebny jest tylko umiar i godne strzeżenie przywilejów, jakie nam daje i starość i młodość.

W każdym razie łatwo przyjdzie *„pogodzić się z błędami bliźnich, poznawszy dokładnie siebie samego, i z sobą samym, poznawszy błędy bliźnich”*.[1]

[1] M. Jehanne-Wielopolska, *Obyczaje towarzyskie*, Lwów 1938, reprint: Rzeszów 2006, z Części IV: *Luźne rady i uwagi*, s. 145-149.

Marzanna Bogumiła Kielar

[JAKĄ PIESZCZOTĄ JEST DZISIAJ ŚWIATŁO…]

* * *
jaką pieszczotą jest dzisiaj światło: w pogodzie obłoków,
po ulewnej nocy rozwidnionej miłością. Wiatr
zbiera mokry puch z gałęzi i niesie na twarze,
czerwcowa niedziela jak pąk się rozłamuje –
pachnie piołun, macierzanka, którą kiedyś zrywałam
dla ociemniałej prababki; jej stare ręce
o łamiącej się w ruchu skórze
chwytają się prędko drobnej kry, pamięci. Jej laska. Cień
co powtarzał linię ramion
i bioder, nieporadnie, gubiąc drobnostki, jakby już wtedy
(pod ścianą bzów czy przy furtce)
była jedynie wspomnieniem
albo dopiero szukanym w pamięci
detalem.
Leżąc na plecach, patrzysz, jak jastrząb przysiada na szczycie
powietrznego komina, z piór strzepuje wodę;
we włosy wplątuje się trawa, w tęczówki –
tęcza, i jaskółcze ślizgi
nad uskokiem dnia.
Blask, pomiędzy deszczami.

Maciej Płaza

noc

wstał
o trzeciej
chodził
po nocy
stukał
laską
szukał
Boga
obudził
cały dom

Jan Leończuk

[RAZ JESZCZE POWRÓCIĆ...]

* * *

raz jeszcze powrócić
i pod powiekami zmęczonymi starością
zasadzić przylaszczki
malwy przy chacie obudzić
a nagietki przytulić wiosennie
aby mogły
zaznając słonecznej kąpieli
zrozumieć szare życie
i Narwią niechaj spłyną
sny pokaleczone
i dni pośpieszne
by mogły powrócić

* * *

– zapisałem w pergaminach Księgi
to co życie stanowi
i las
i rzekę –
rzekł Jan Ewangelista
mocząc w Narwi utrudzone nogi
– a jeżeli moje świadectwo zbyt trudne
spójrz w oczy kwitnących ziół nadbrzeżnych
i w serce człowieka – [1]

---

[1] J. Leończuk, [*raz jeszcze powrócić*], [– *zapisałem w pergaminach Księgi*], w: *Zadziwienia (wiersze z lat 2000–2010)*, Białystok 2010, s. 228-229. Liryki z tomu: *Sen drewna i jawa życia. Rzeźby Włodzimierza Naumiuka*, poezje J. Leończuka, fot. A. Woromska, Białystok 2010.

II.

DAWNO TEMU (TEŻ BYLIŚMY STARZY)



Francisco Goya, *Wciąż się uczę*, 1824-1825.

Włodzimierz Szturc
(Kraków)

WIDZIAŁEM NAGIE NIMFY.
CHŁOPIĘCE SPOJRZENIE STARCA

Rzymska sentencja popularna głosiła, że każdy człowiek chce dożyć starości, a gdy ona nadejdzie, przeklina ją: *Senectutem ut adipicantur*, *omnes optant*, *eandem accusant adeptam*. Jak każda maksyma, zawiera ona jedynie cząstkę albo pozór uniwersalnej prawdy. Także cytowana. Przecież wiek podeszły to wiek niezależnej (może jedynie od chorób) wiedzy, często – naszym zdaniem – naiwnej, przypominającej wyobrażenia dziecka. Winno się unikać określenia „zdziecinnienie"; tak jak dziecko jest inną osobą niż dorosły człowiek, tak jest nią także starzec. Niezgodą na przytoczoną sentencję generuje podwójny w swej roli archetyp Starca-Chłopca, wzajemnie dopełniającej się figury *wiedzącej* Starości i *widzącej* Młodości.

Właściwie w każdym języku, nawet po polsku, *widzieć* i *wiedzieć* posiada podobne znaczenie, mocniej uwydatnione na przykład przez angielskie *I see* lub francuskie *Je vois…* Paradoksalne jest również to, że etymologicznie, choć to pozorna etymologia, słowa *dążyć* i *dożyć*, jak francuskie *mûrir* i *morir*, są podobne. O archetypie będzie nieco później.

> Optavi Dacos tenere caesos, tenui;
> optavi in sella pacis residere, sedi;
> optavi claros sequi triumphos, factum;
> optavi primi commode plena pili, habni;
> optavi nudas videre Nymphas, vidi,[1]

Spróbujmy przetłumaczyć:

[1] Za: L. Deschamps, *J'ai vu les nymphes nues; aveu d'une initiation dionysiaque?*, w: *Scritti Classici e Cristiani offerti a Francesco Corsaro*, Catane 1994, s. 207.

Życzyłem sobie podzielonych Daków w całości utrzymać – utrzymałem;
Życzyłem sobie na najważniejszym miejscu pokoju publicznego
usiąść – usiadłem;
Życzyłem sobie największych zwycięstw dokonać, dokonałem;
Życzyłem sobie dobra najwyższe mieć, miałem;
Życzyłem sobie nagie nimfy widzieć, widziałem.

Model spełnienia życia i wyrażenie tego spełnienia w akcie pełnej świadomości osoby zmarłej jest oczywiście modelem cezarskim i patrycjuszowskim. Napis staje się nie tylko honorową inskrypcją, przekraczającą ramy napisu nagrobnego, ale i tekstem edukacyjnym skierowanym przez jego twórców, zapewne testamentorów, ku potomnym. Podobne wyznania odnajdziemy również w apokryfie i anagrafice chrześcijańskiej, odnoszącej się zwłaszcza do dumy św. Pawła, który wyraźnie mówi, że „ciężki bój bojował, wiary dochował, biegu dokonał". Ważne jest w obu tych modelach to, że przeszłość oglądana jest nie tylko jako przedmiot, nie tylko jako zespół doznań związanych z wysokim etosem, ale także jako znaki objaśniające właściwą drogę. Mówił o tym jasno św. Bonawentura, który twierdził, że spoglądamy na rzeczy jako na przedmioty konieczne w życiu i jako na znaki, stanowiące niejako alfabet drogi.

To jednak, co uderza w inskrypcji z Aquae Flavoniae, to sens dodany (w czasie przeszłym skończonym) najważniejszym funkcjom życia: utrzymać, zasiadać, działać, mieć i widzieć. Wszystkie te funkcje podporządkowane są najbardziej ludzkiej, ogarniającej wcześniejsze: *widzieć* jako *wiedzieć.* Pomysł ten, zapewne znany już przed Sofoklesem (ślepy Terezjasz widzi dzięki oku wewnętrznemu i prowadzącego go chłopcu, Lizaniaszowi), został najbardziej uwydatniony przez samotnego starego wygnańca, Owidiusza, który w nowej przestrzeni nad Morzem Czarnym, miejscu wygnania, widzi świat oczyma dziecka.

Badania nad wyobraźnią, rozpoczęte w 1960 roku przez Gilberta Duranda w Grenoble, określają ten sposób rozumienia i emocjonalnego odczytywania przedmiotów i znaków jako *le complexe spectaculaire*. Jak zwykle trudno pojęcie to przetłumaczyć, podobnie jak *l'imagination oceulaire*; chodzi wszak o taki sposób wyobrażania, że funkcje syntetyzującego sprawcy wszelkiego poznania przejmują oczy. *Wyobraźnia wzrokowa*, *syndrom widzialności* – może tak trzeba to przełożyć. Jest to jednak niezręczne. Gdyby jednak, i to nie na zasadzie synestezji, odrzucić pracę innych zmysłów, trzeba by w miejsce *czułem*, *słyszałem*, *myślałem*, *odczuwałem* wprowadzić słowo: *widziałem.* Są – o czym wiadomo – twórcy, którzy odnaleźli przestrzeń twórczą w takiej perspekty-

wie: Owidiusz, Petrarka, Celan, Chagall; są inni, dla których *dotyk* jest taką perspektywą (wyobraźnia digitalna) lub *zapach* (choćby Rilke) lub słuch, lub węch. Przypomina to zresztą pierwotną medycynę, która zmysłami odkrywała powód i przebieg choroby. Zagadnieniu wzrokowej wyobraźni, „płodnemu oku", poświęcony jest tom stanowiący zbiór artykułów na temat *l΄imagination* i *l΄imaginaire occulaire*, wydany przez owo założone przez Gilberta Duranda – Centrum Badań nad Wyobraźnią w Greneble[2].

Trzeba od razu powiedzieć, że Gilbert Durand był uczniem Gastona Bachelarda i wychował się na tekstach Carla Gustawa Junga, że inspirowała go teoria twórczej wyobraźni André Bretona i – co może budzieć zdziwienie – myśl estetyczna Jean-Paula Sartre'a, od którego zapożyczył termin *dynamiczna wyobrażeniowość*, jak tłumaczą owe nowe słowa *l΄imaginaire*, inne przecież niż *l΄imagination*, określające wyobraźnię.

Tekst, o którym tu mowa, był poddany analizie właśnie w takiej *wyobrażeniowościowej* (sic!) perspektywie przez Joela Thomasa, profesora na Uniwersytecie w Parpignan; autorowi chodziło jednak o sens wyobraźni wzrokowej w inskrypcji[3]. Uczony wypowiada ciekawe tezy, zakładając, że istnieje pewien określony typ spojrzenia rzymskiego, który można wychwycić w dziełach Wergiliusza, w dramacie losu Luciusa w początkowej fazie *Metamorfoz* Apulejusza i w narracji personalnej w *Satyrikonie* Petroniusza, w rozmaitych wariantach historii spojrzenia w relacji Orfeusza i Eurydyki. To „historyczno-socjalny tropizm", niejako „zwrot ku przeszłości z pozycji współczesnego, godnego obywatela"[4].

Mniemam, że jest w tym spojrzeniu coś więcej jeszcze: s p o j r z e n i e n a T r o j ę , k t ó r e j j u ż n i e m a . *Widziałem* łączy się tu z toposem *Ubi sunt*, jest odsłonięciem wspaniałej przeszłości, która rysuje się w – jednak – grobach i ruinach świata teraźniejszego.

Jest w takim podwójnym toposie ironia losu, że to, co wielkie, nie zostało przeżyte, że bohaterowie budzą się zbyt późno albo zbyt wcześnie odchodzą na tamten świat. Retoryczna funkcja potwierdzania: „chciałem widzieć – widziałem" zdaje się określać jednak bardziej ten typ wyobraźni, której nie są obce lęki i przeczucia katastrofy. Myślę tu zwłaszcza o najważniejszym, a zapomnianym dziele o ironii nie-

---

[2] *L΄oeil fertile*, sur la Direktion de Danèle Chauvin, Centre de Recherche sur l΄Imaginaire, Université de Grenoble III, 1997.

[3] „*J΄ai vu les nymphes nues*"*: tropisme du regard à Rome*, *Iris. L΄oeil fertile*, dz. cyt., s. 45-55.

[4] Tamże, s. 51-53.

spełnionego spotkania bliskich sobie ludzi i światów, mianowicie o *Elegiach*, a raczej o *Księdze elegii* Propercjusza.

Trzecia elegia dotyczy spotkania Ariadny i Dionizosa; oczekiwanie nie zyskało spełnienia, toga wraca do pierwotnego stanu zwoju sukna, owoc (także owoc miłości) leży nie spożyty. „Czas rządzi!" – woła Propercjusz, a potem jak echo powtórzy Baudelaire, pisząc o brutalnej dyktaturze czasu w prozie *La Chambre double* (*Podwójny pokój*). Nagość Ariadny, odsłonięta przez zrolowaną tunikę, jest już niepotrzebna.

W tym duchu chciałbym odczytać cytowaną inskrypcję nagrobną: „widziałem, ale po co?". Ośmielam się więc poszerzyć francuską interpretację o rodzaj refleksji wątpiącej w sens poznania (widzenia) rzeczywistości z punktu widzenia zmarłego. W końcu to nie on ułożył swą ostatnią dedykację, chyba że zostawił instrukcje, bo w tradycję nie ufam. Mówią, że tu leży *Sarah ui survivra* (o Sarze Bernhard), że to Leonidas powiada potomnym, kim był dla Sparty, że Kyd leży jako ten, którego życie pisane było palcem na wodzie.

Mówią *fuit fama* (*mówiono*, *że* ...), ale kto to wie? Nikt nie wie. Nawet ten, co w pokoju spoczywa.

W tym zestawie spełnień, z jakimi spotykamy się w inskrypcji, jedno jest prawdziwie ludzkie: nagie nimfy. Oczywista konfuzja: nimfy to nie kobiety, to wytwory mitów, to w końcu nazwa własna rozmaitych morskich i w ogóle wodnych efemeryd. Co innego u Matisa: obraz *Kąpiące się* to przecież zmodernizowany temat literacki i malarski Zuzanny (czy raczej – wielu Zuzann) w kąpieli. Tu jednak chodzi o wiele głębszy sens oglądania nagości: jest nim samoświadomość ciała. Przypomnijmy, że pierwszą konstatacją cielesności i poznania człowieka w Raju jest zdanie: *I ujrzeli*, *że są nadzy*. To pierwszy akt świadomości po zerwaniu zakazanego owocu z drzewa wiadomości dobrego i złego. Dlaczego nie został skradziony owoc innego drzewa? Dlaczego tam właśnie ukrył się wąż? Władza, złamanie zakazu (ignorowanie nakazu), nagość wchodzą w układ centralny, w samą filozofię ludzkiego istnienia. Naga prawda, nagie ciało, nagie patrycjuszowskie. Widział i – zatem – poznał anonimowy bohater z grobu w Aquae Flavianae. Oczywiście – zdanie o nagich nimfach można odczytać także jako hedonistyczne wyznanie spełnionych pożądań erotycznych, to jednak pewnie zbyt śmiałe wyobrażenie, zważywszy na elegijny charakter inskrypcji.

Publiczne przyznawanie się do tego, że widziało się nagie ciała, jest czymś oczywistym. Dorośli, zazwyczaj fałszywie wstydliwi, przypisują to wiekowi niedojrzałość, który w ten sposób zaspokaja swoje naturalne

potrzeby porównywania się, albo wiążą z odchyleniem voyerystycznym lub ekshibicjonalnym. Starość, jeśli mówi o nagości, to raczej łączy ją z syndromem dzieciństwa, zdrowia, radości, życia w zgodzie z naturą. Wzrok starca oglądającego nagość jest właściwie wzrokiem młodzieńca. S t a r z e c n i e o g l ą d a n a g i c h s t a r c ó w, choć przecież nikt tego nie zabrania, ale ogląda się (właśnie: *się ogląda*) za młodym ciałem. To właśnie stanowi – przynajmniej w antropologii – podstawę tej paradoksalnej figury, jaką jest Starzec-Chłopiec.

„Widziałem nagie nimfy" to więc powód do chwały: byłem chłopcem, który oglądał nagie ciało, boskie ciało. Nie przebranie, nie maskę, nie makijaż, ale czyste stworzone ciało, uświęcone wiecznym odrodzeniem siebie samego poprzez wspomnienie[5]. Centralną postacią tej inicjacji jest młody, odrodzony po śmierci Dionizos.

Archetypowo topos Puer-Senex został wielokrotnie „użyty" (jeśli tak można się wyrazić) w literaturze i włączył się do alchemii oraz filozofii Carla Gustawa Junga.

W analizie archetypu wiecznej młodości, związanej wszakże z charakterem ponadżeńskim nimf, być może androgynicznym, może pojawić się przesłanka, że prowadząca młodość ma charakter Telesphorosa, demona z orszaku (lub kręgu) Ajsklepiosa, który przenosi własną demoniczność na starca lub chorego, aby w ten sposób odmłodzić go lub uzdrowić. Ponadpłciowe demony ajsklepiczne nie nosiły masek, nie chowały swego ciała w draperiach ubrań. Były nagim, nowonarodzonym stworzeniem[6].

Taki Telesphoros (jako „objawiciel celu" od gr. *telos* – cel, ale i początek) to w gruncie rzeczy dziecko, a raczej, jak pisze D. Meinert, „ucieleśnienie (…) własnego dzieciństwa"[7]. U Wergilego (*Eneida*) postać ta przyjmuje konkretne imię: Lizaniasz. To przewodnik duszy starego poety, który pozwoli zetknąć się jej z ostatecznym celem życia – aktem śmierci. Ale chłopiec oznacza też, że prawdziwe odrodzenie dokonuje się właśnie w tym ostatnim rozdziale ziemskiej wędrówki, w którym dusza poszukuje zbawcy i przewodnika, z którym wreszcie się jednoczy.

---

[5] Zob. analizę tego zagadnienia jako „inicjacji w Kosmos", w której pożądanie staje się punktem wyjścia pieśni i piękna u Owidiusza. R. Galvagno, *Le Sacrifice du Corps, Frayages du fantasme dans les „Metamorphoses" d´Ovide*, Paris 1995.

[6] Zob. „Telesphoros", w: A. F. Paulsy, G. Wissowa, *Real-Encyclopädie der classischen Alterumswissenschaft*, Stuttgart 1934, 2 seria, t. 5.

[7] D. Meinert, *Prezentacja wymiarów ludzkiej egzystencji w powieści Brocha „Śmierć Wergilego"*, przeł. J. Prokopiuk, „Literatura na Świecie" nr 3/1978, s. 184.

„Postać [Lizaniasza – W.S.] pojawia się zarówno w rzeczywistości zewnętrznej, jak i wewnętrznej. Lizaniasz towarzyszy Wergilemu od chwili wylądowania, spotykamy go również u łoża chorego. Postać i twarz Lizaniasza przypominają Wergilemu wiejskiego chłopca i w ten sposób wraca do niego obraz jego własnej młodości. Poeta identyfikuje się z Lizaniaszem tak dalece, że dzięki niemu znowu staje się dzieckiem. Prosi go nawet, by udał się zamiast niego na święto urządzane przez Augusta. >Ja w twoim wieku poszedłbym z pewnością, a zrobiłbym to nawet i dzisiaj jeszcze, gdybym był zdrowszy, lecz gdybyś poszedł za mnie, czułbym się prawie tak, jakbym sam w tym uczestniczył… przemycany żartobliwie pod inną postacią…<”[8].

Gdyby przywołać najbliższego konfesyjnie Meinertowi filozofa, to byłby nim Jung. W jego rozważaniach, i to wielokrotnie, pojawia się archetyp niewinnego dziecięcia, wyobrażającego stan prawdy, który w osobowościach wieku dojrzałego obejmują całość życia, aż po starość. Niedojrzałość jest tu esencją przemiany jako przedłużenia życia, bywa też określoną drogą ku nieśmiertelności[9].

W momencie śmierci, sądził Jung, człowiek odchodzący widzi w postaci dziecka właśnie „ponowne doświadczenie początku życia”[10]. Wydaje się to o tyle znaczące, że początek życia nowonarodzonego nie zawiera się chyba w doświadczeniu świadomości podmiotu: relacjonuje je pewnie dopiero śmierć jako odrodzenie początku.

Widzenie nagich ciał – to pierwsze doświadczenie świadomości ludzkiej (Adama i Ewy) – stało się zatem początkiem podmiotowego doznania czasu jako okręgu, w którym koniec i początek, jak grecka *telos*, zostają zamknięte w figurze Telesphorosa, który nadaje energię archetypowi Puer-Senex.

Jeśli starość nazwana jest (lub wiązana) z wchodzeniem w smugę cienia lub wręcz w ciemność – także w związku z niedowidzeniem – to trzeba podkreślić, że budzi ona szczególną namiętność ruchu i światła. Lizaniasz winien zastąpić poetę, chłopiec z latarnią (typowe greckie przedstawienie i konieczne) oświetla drogę Terezjaszowi. Można te jasności rozumieć i interpretować jako namiętności, jako personifikacje instynktu, i to zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i, by użyć poję-

---

[8] D. Meinert, *Prezentacja wymiarów ludzkiej egzystencji*, dz. cyt., s. 178.
[9] C.G. Jung, *Gestaltungen des Unbeuussten*, Zürich 1950, s. 74.
[10] D. Meinert, dz. cyt., s. 179.

cia Jolande Jacobi, uczennicy Junga, „kolektywno-niepersonalnym, przedludzkim i tajemniczym”[11].

I choć u Junga tego rodzaju personifikacja związana jest ze smokiem, to w świecie archetypów wiąże się przede wszystkim z ciągłością i odrodzeniem (tu archetypologia węża, interpretowana zresztą przez Jolande Jacobi wraz z psychologią smoka)[12]. Stary smok – stary wąż – starzec należą do tej samej grupy symboliki o aspekcie podwójnym, których centrum mieści się albo w odrodzeniu, albo w transsubstancjacji. Młodość i Lizaniasz byliby zatem platoniczną ideą w empirycznym poznaniu istnienia dostępnym starości. Puer-Senex to także Senex-Puer, a więc jungowski *archetyp, „per/Se”*[13]. Znakiem tej zespalającej dwubiegunowości archetypu jest ten fragment powieści Bruno Goetza *Królestwo bezprzestrzenne*, w którym Melchior otrzymuje dar od chłopca, ten zaś natychmiast pozostaje z nim jako namiętny stygmat poznania.

*

„– Chwyć moją lewą dłoń. A potem szybko naciągnij rękawiczkę. Nie dziw się niczemu i nie mów o mnie nikomu. Prędko, prędko!

Głos chłopca brzmiał tak nagląco, jego oczy płonęły tak gorączkowo, a pięknie zarysowane usta tak bardzo drżały, że Melchior mimo woli ujął podaną mu dłoń.

W tej samej chwili chłopiec zniknął, jakby rozpłynął się w powietrzu. Ale na wskazującym palcu Melchiora niespodziewanie pojawił się szeroki srebrny pierścień.

Zanim jeszcze mógł zdać sobie sprawę z tego, co się stało, pod wrażeniem prośby chłopca mechanicznie wyciągnął z kieszeni płaszcza rękawiczkę i nałożył ją na rękę. Dopiero wtedy uzmysłowił sobie zdumiewający charakter całego wydarzenia. Jednocześnie ogarnęło go uczucie ogromnej radości. Nie miał jednak pojęcia, z czego właściwie się cieszy”[14].

---

[11] *Kondex. Archetypus. Symbol. In der Pschologie C.J. Jungs*, Zürich und Stuttgart 1957, s. 166 I n.

[12] Pisząc: „psychologia”, uwzględniam konteksty tej wiedzy wprowadzone przez Junga, dla którego psychologia jest dziedziną alchemii, nie nauką społeczną.

[13] J. Jacobi, dz. cyt., s. 57. Zob. też fragment rozdziału pracy zatytułowany *Archetyp u Platona* (s. 57-59).

[14] B. Goetz, *Królestwo Bezprzestrzenne. Kronika osobliwych wydarzeń*, przeł. J. Prokopiuk, „Literatura na Świecie” nr 3/1978, s. 117.

Dla bohatera Bruno Goetza – chłopiec stał się zaręczoną z nim młodością. Dla anonimowego patrycjusza z Aquae Flaviae – rolę tę spełniły nagie nimfy. W obu przypadkach prowadzą one w śmierć, pojmowalną jako „bezprzestrzenne królestwo”, w którym młodość i starość jednoczą się w wiekuistym „teraz”. Zagadnienie to wiąże się z symboliką innych umierających starców, których towarzyszami są najpierw kwitnące, a potem powoli usychające Hiacynty. Albo roztańczone nagie Nimfy.

Elżbieta Wesołowska
(Poznań)

PIETAS WOBEC STAROŚCI W *ODYSEI* (Z PEWNYMI ODNIESIENIAMI DO *ENEIDY*)

Część pierwsza: o *Odysei*

Łaciński rzeczownik *pietas* ma kilka zasadniczych znaczeń, z których wybieramy: poczucie obowiązku, uległość, szacunek zwłaszcza wobec rodziców i członków rodziny. Antyczna starość nie jest zjawiskiem jednorodnym (bo w żadnej epoce nigdy nim nie bywa), o czym dowodnie przekonują artykuły moich młodszych koleżanek z Poznania, Kamili Sołtysik oraz Magdaleny Karamuckiej. Mój głos w tej sprawie koncentruje się na epice „dwubiegunowej", bo przynależnej zarówno do dwóch literatur, jak i do dwóch czasów rozdzielonych cezurą około ośmiu wieków. Mam bowiem zamiar pochylić się nad starością w *Odysei* dla porównania tego tematu z jego obecnością w eposie Wergiliuszowym. Zostawiam na boku *Iliadę* ze względu na to, że autor interesującego artykułu na pokrewny temat *Odyseję* potraktował znacznie bardziej pobieżnie[1].

Może nie warto zestawiać ze sobą tych tak odległych tekstów? Może nie, ale wiadomo, że Wergiliusz czerpał z wielkiej greckiej tradycji homerowej. Poza tym starość jako temat odwieczny i z człowiekiem zespolony na dobre i złe może połączyć rozważania znacznie bardziej odległe, choć wtedy niekoniecznie na płaszczyźnie rozważań literaturoznawczych. Zobaczymy także w tym tomie, do czego takie porównanie czy raczej wspólne szukanie znaczeń może doprowadzić.

U Homera pojawia się sporo osób w starszym wieku, paradoksalnie właśnie w *Iliadzie*, która przecież stoi bohaterami w pełni ich lat męskich i silnych. A jednak znaleźli tam dla siebie miejsce starcy. Jak pisze Henryk Podbielski, w *Iliadzie* pojawia się 160 razy wyraz „starzec"

[1] H. Podbielski, *Starość i starcy w poematach Homera*, w: *Dojrzewanie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej*, pod red. S. Kruka i E. Flis-Czerniak, Lublin 2006, s. 60.

w różnych konfiguracjach i 25 razy „starość". Może jednak ze względu na „młodzieńczy" charakter eposu starość jest bezwyjątkowo charakteryzowana negatywnie i to w sposób bardzo ubogi, bo jedynie za pomocą 5 epitetów[2]. Z podobną częstotliwością starcy są przywoływani również w *Odysei*. Mamy więc i w tym poemacie trochę starców lub osób w wieku starszym. Są to: piastunka Eurykleja, ojciec Odysa Laertes, pasterz Eumajos, żebrak Iros[3], śpiewak Femios, Demodok, a nawet stary pies bohatera, Argos. Także sam bohater nie jest już młody, póki cudownie nie odmłodzi go bogini Pallas Atena, ma bowiem ponad 50 lat. O paręnaście lat pewnie młodsza jest Penelopa, ale jako kobiety jej zegar biologiczny bije szybciej niż męża. Dlatego i ona ulegnie przeobrażeniu w siebie samą sprzed lat[4].

Tu można by się chwilę zastanowić, dlaczego więc Penelopa jest tak nachalnie nagabywana do zamążpójścia przez zgraję młodzików? Bo tu chyba nie o miłość chodzi, szczególnie wobec znacznie bardziej niż zaawansowanego wieku Odysowej małżonki[5]. Jest to przede wszystkim chęć przejęcia władzy sprawowanej dotąd przez Odyseusza, żona stanowi tu jedynie element znaczący tego dążenia. Poza tym te młode zabijaki drwią sobie ze świętego prawa gościnności, tak drogiego sercu każdego Greka, biorąc szturmem dom nieobecnego gospadarza, łupiąc go i nastając na wolność jego żony[6]. Tym bardziej więc Odys ma prawo do krwawej zemsty za niszczenie swojego mienia i pohańbienie świętego prawa gościnności[7].

---

[2] Jest ona żałosna, trudna, jednaka (dla wszystkich), a nawet odrażająca (por. H. Podbielski, dz. cyt., s. 60). Nie ma jednak w eposie głębszego obrazowania trudów związanych ze starością.

[3] Iros jednak w porównaniu z Odysem przemienionym w żebraka wydaje się stosunkowo młody. To mało sympatyczne indywiduum doczekało się jednak wzmianki w epigramie z *Antologii Palatyńskiej*, gdzie Iros stał się niemal symbolem ubóstwa.

[4] Spójrzmy, o ile bardziej realistyczniej widzi tę kwestię Penelopa w *Heroidach* Owidiusza (List 1), która smutno kończy swój list do wytęsknionego męża, konstatując, że Odys po powrocie zobaczy starszą panią, choć żegnał dziewczynę.

[5] W antycznej Grecji żeniono się na ogół wtedy, gdy pan młody miał około 30, a panna młoda nie miała jeszcze 20 lat.

[6] Nasuwa się tu pewna analogia z przypadkiem Lykusa, który pod nieobecność Heraklesa próbował zmusić do małżeństwa jego żonę. Heros miał więc „święte" prawo po prowrocie srogo go ukarać, czego nie omieszkał uczynić (Eurypides *Oszalały Herakles*).

[7] Szerzej na temat prawa gościnności w *Odysei* zob. C. G. Gual, *Gościnność w „Odysei"*, w: *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamośc, identyfikacja, przestrzeń*, red. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska, Kraków 2007, s. 47-55.

W *Eneidzie* znajdziemy również paru starców. Na plan pierwszy wysuwa się niewątliwie Anchizes, ojciec Eneasza. Niesłychanie znana jest terakotowa figurka przedstawiająca Eneasza wynoszącego z płonącej Troi na swoich barkach starego ojca[8]. Do tej właśnie sceny nawiązywali liczni pisarze także poza Wergiliuszem[9].

W rzymskim eposie inną postacią w podeszłych latach jest Kajeta, piastunka Eneasza. To niewątpliwie w jakiejś mierze naśladownictwo Euryklei, która jednak u Homera spełnia bardzo konkretną funkcję. W sensie ogólnym strzeże, na ile jej sił starcza, domostwa przed hałastrą zalotników – bezczelnych młodzików, w sensie zaś szczegółowym odgrywa bardzo ważną rolę jako ta, która rozpoznała Odysa, właściwie przedwcześnie i dlatego wbrew jego woli.

Piastunka w literaturze antycznej odgrywała bardzo istotną rolę, mimo swego niskiego statusu społecznego. Ta niewolnica (lub w przypadku piastuna – niewolnik) byli na ogół powiernikami swych podopiecznych i korzystając z tej uprzywilejowanej pozycji próbowali nawet niejednokrotnie powściągnąć rozgorączkowane emocje protagonistów. Tak jest w tragediach Eurypidesa czy Seneki[10], ale również w prozie literackiej, na przykład u Apulejusza. Jest więc na ogół piastun czy piastunka rzecznikiem *logos*, czyli *ratio*, przeciw *pathos*, czyli *furor* bohatera utworu. Z tego powodu postać starej opiekunki zostaje obdarzona swoistym autorytetem lub choćby poważaniem. Co prawda, na ogół w tragedii jej słowa nie zostają należycie wysłuchane, a jej próby okiełznania namiętności wychowanki spełzają na niczym. Mimo to jednak, sam fakt dialogu Medei czy Fedry z piastunką stają się dowodem, że jej starość i doświadczenie życiowe oraz silna uczuciowa więź pomiędzy nimi obiema pozwalają na dialog nieomalże wewnętrzny[11]. Natomiast w komedii rzymskiej niewolnik jest spryciarzem budującym

---

[8] Co prawda, to Anchizes narobił zamieszania i paniki, i w ten sposób pośrednio się przyczynił do śmierci Kreuzy.

[9] Choćby Owidiusz w *Tristiach*.

[10] Por. obszerny artykuł Z. Głombiowskiej, *Rola piastuki w tragediach Lucjusza Anneusza Seneki*, w: „Studia Classica et Neolatina", vol. IV, *W łacińskiej Polsce i w cesarskim Rzymie*, Gdańsk 2000, s. 131-146.

[11] Jeśli można tak nazwać rozmowę, która przeradza się w dyskurs z samym sobą. Por. W. Hansen, *Die Stellung der Affektrede in den Tragoedien des Seneca*, Berlin 1934, a także E. Wesołowska, *Monolog czy dialog? Interakcja Atreusa i służącego w „Tyestesie" Seneki (w. 176-335)*, w: *Vetustatis amore et studio. Księga pamiątkowa ofiarowana Profesorowi Kazimierzowi Limanowi*, Poznań 1995, s. 101-106.

intrygi na własny rachunek, ale na ogół mającym przy tym na uwadze interes swego mało obrotnego pana[12].

Piastunka zarówno u Homera, jak i u Wergiliusza jest jak najbardziej godna uwagi. Ta pierwsza pozostaje absolutnie wierna w sytuacji prawdziwego oblężenia domu, ta druga z kolei jest zawsze przy boku Eneasza. Ta pierwsza rozpoznaje bezbłędnie swego pana, czego się sam Odys bodaj nie spodziewał. On w ogóle nie tolerował sytuacji, gdy ktoś okazywał się zbyt sprytny i próbował przeniknąć jego knowania, intrygi czy po prostu łgarstwa[13]. A przecież dotąd cały czas się maskował, choć już był wreszcie na ojczystej wyspie. Czy to instynkt samozachowawczy, czy może pewne przyzwyczajenie? Jest więc nieszczery wobec starego i wiernego Eumajosa, wobec steranego wiekiem ojca, a nawet wobec tak bardzo kochającej żony. Jedynie wobec psa (niechcący?) pozwala sobie na skrzętnie skrywaną łzę smutku. Być może to wzruszające spotkanie z sędziwym psem, który po chwili zdycha, jak gdyby jego serce nie wytrzymało takiego spotkania, jest skonstruowane w ten sposób, aby nasza sympatia do protagonisty nie osłabła, żebyśmy mogli sobie więc dopowiedzieć, że Odys tak naprawdę ma czułe i stęsknione serce, lecz to przemyślana taktyka każe mu do czasu to wszystko skrywać[14].

Zapewne powinniśmy zrozumieć takie postępowanie herosa w kontekście zagrożenia na rodzinnej wyspie, gdzie zbyt szybko odkryta tożsamość gospodarza domu nie tylko zniweczyłaby nieodwołalnie jego plany, ale zagroziłaby jemu samemu śmiertelnie. Niemniej jednak budzi nasz opór taki pozorny brak uczuć wobec starego ojca czy służącego. Odys kłamie „jak z nut”, nie bacząc, że może im przysparzać niepotrzebnych cierpień, nie mówiąc już o braku chęci zniwelowania trawiących go bólu i tęsknoty. Spójrzmy zresztą sami...

Oto Odyseusz w rozmowie z Eumajosem najpierw jest obiektem szacunku i troski jako przybysz, ale i jako człowiek w podeszłym wieku. Czytamy w księdze XIV:

> Co tylko cię nie zjadły te psiska, mój dziadku!
> Oj! Byłożby zmartwienie, a i wstyd w dodatku,
> Jakbym nie dość goryczy miał w sercu znękanem!
> Małoż człek się napłacze za zginionym panem?
> A tu co dzień najtłustsze posyłaj im świnie

---

[12] Por. E. Skwara, *Historia komedii rzymskiej*, Warszawa 2003.

[13] Dlatego tak okrutnie i niegodnie zemścił się Odys na Palamedesie, który dorównywał mu inteligencją, a z pewnościa przerastał go szlachetnością serca.

[14] Por. E. Wesołowska, *Odysseus between lie and truth*, Aufidus 2009.

Na stoły, kiedy tamten gdzieś tam z głodu ginie
I tuła się w obczyźnie między ludem dzikim,
Jeśli żyw i słonecznym cieszy się promykiem.
Pójdź więc ze mną mój dziadku, do chaty was proszę,
abyś chlebem i winem skrzepił się po trosze.
A powiedz mi, skąd jesteś, jakieś przeżył straty?

W tej, jak na wymogi epiki, zwięzłej wypowiedzi mamy zawartą wcale bogatą autocharakterystykę starego świniopasa jako wiernego swemu panu sługi (czuje się tęsknotę staruszka oraz ciągle tlącą się nadzieją na jego powrót), jak też człowieka cnotliwego i dobrego – wobec przybysza i wobec starca. A przecież mógłby mieć żal do Odyseusza, który zniszczył mu życie, bo nie wynagrodził go, jak się godziło, za wierną służbę „chatą, kawałkiem pola i żoną serdeczną". Zbyt bowiem wcześnie poszedł Odys na wojnę i zbyt długo na niej bawił, a z powrotem wciąż zwlekał. Odys nie jest oczywiście całkiem nieczuły na ten manifest wierności i próbuje pośrednio dodać starcowi otuchy, przekonując do niechybnego, możliwego jeszcze w tym roku własnego powrotu na Itakę. Jednak nie znajduje wiary u starego świniopasa. Eumajosowi znacznie łatwiej przychodzi uwierzyć w zmyśloną i barwną opowieść z życia rzekomego Kreteńczyka, za którego podaje się Odys[15]. To jeden z paradoksów pobytu Odysa w domu, którego jeszcze nie odzyskał. Napotkane osoby wierzą w to, co nie grozi zbyt wielkim rozczarowaniem i nowym cierpieniem – a więc nawet w opowieść całkowicie fantastyczną.

Musimy sobie tutaj zdać sprawę, że powierzchowność słynnego bohatera spod Troi w owej chwili nie była zbyt pociągająca. Chwilę temu bowiem bogini Atena zmieniła go i to bardzo, prawdziwie w „postać sprosną" (ks. XIII):

W mig się członki skurczyły, postać w dwoje zgięta,
Płowy włos spadł ze skroni, skóra obwiśnięta
Na wychudłych piszczelach, jak u starców bywa,
A iskrzące się piękne oko we mgle pływa[16].
Miasto szat chiton zostal z siermięgą na grzbiecie,
brudne dziurawe, w dymie wędzone rupiecie.

Nie jest to więc wygląd dostojnego, budzącego szacunek starca szlachetnego rodu, czy choćby o szlachetnym obyciu, ale pokracznego

[15] Może dlatego, aby mieć wytłumaczenie swoich łgarstw. Kreteńczycy bowiem uważani byli za zawołanych łgarzy.
[16] W oryginale jest mowa o kaprawych oczach rzekomego starca. W przekładzie Siemieńskeigo chodzi raczej o starcze bielmo.

i obmierzłego biedaka, któremu wiek podeszły dodał tylko brzydoty. W pewien sposób Odys stał się podobny do Tersytesa, brzydkiego i tchórzliwego rezonera, który był pośmiewiskiem greckich żołnierzy pod Troją, a z którym sam bohater miał niemiłe starcie, o czym czytamy w *Iliadzie*[17]. Można by się zastanawiać, dlaczego w ten sposób Atena odmieniła swego ulubieńca. Że chciała go zakonspirować, to jasne, wracał wszak do domu, ale równocześnie do jaskini swych zaciętych wrogów. Jednak postarzały nagle Odys z pewnością otrzymał starość cudzą, nie swoją, nie licującą z jego szlachetnym pochodzeniem i inteligencją. Bogini jednak dobrze wiedziała, co robi. Starzec o ujmującej szlachetnej powierzchowności nie byłby najlepszą konstrukcją postaci z następujących powodów...

Mądra Penelopa mogłaby w jakimś proroczym natchnieniu poznać swego męża po aparycji po latach. Nie widziała go wszak całe 20 lat i wyobraźnia sprzężona z pamięcią mogłaby spłatać jej figla i taki właśnie skonstruować wizerunek dawno niewidzianego męża. Jakże jest bliska tego odkrycia, kiedy mówi do Euryklei (ks. XIX):

... usłuż starcowi!
on w latach twego pana,. Mój Odys – któż to wie?
Może tak samo sterał jak ty ręce, nogi?
Nic bardziej nie starzeje ludzi niż los srogi!

Brzydota Odysa miała spełnić nie tylko taktyczny, ale także cel moralny. Oto wobec starego, odrażającego żebraka kolejne osoby ujawniały swą moralną wartość: Eumajos, zalotnicy, sama Penelopa, służące, Iros. To baśniowy wątek, kiedy to władca w przebraniu chodzi po swoim królestwie i sprawdza etyczną kondycję napotkanych obywateli. Tak jest i z Odysem. Jego skontrastowanie z innym nieszczęśnikiem Irosem nie odbywa się na płaszczyźnie wyglądu (jak miało to miejsce w przypadku zajścia z Tersytesem), ale zdecydowanie do głosu dochodzą walory wewnętrzne obu postaci, aż chciałoby się rzec: kultura osobista i elegancja. Iros szczególnie mocno zawinił, źle traktując Odysa, bo nie miał po swojej stronie homerowego „prawa silniejszego”[18], byli przecież

[17] Tersytes wyglądał równie paskudnie, jak pisze Homer (Il. II 211 nn.):
Zezowaty, kulawy, potwór w świecie rzadki,
Garb mu spycha skręcone na piersi łopatki
Głowa długa, spiczasta, rzadkim kryta włosem.

[18] Tak nazywa Adam Krokiewicz występujący głównie w *Iliadzie* szczególny przywilej dotyczący osoby wyżej urodzonej lub silniejszej. Jako przeciwwagę badacz

pozornie sobie równi. A jednak w chwili pojedynku „na kułaki" Atena na chwilę dodała Odysowi dawnej siły i wyglądu aż wzbudził podziw publiczności, a Iros, choć młodszy, poniósł sromotną klęskę.

Odmieniony Odys jako nic nie znaczący nieszczęśnik nie stanowił żadnego zagrożenia dla rozpanoszonych w Odysowych włościach zalotników. Dlatego tak stosunkowo łatwo zdołał zaskoczyć wrogów w biesiadnej sali i doprowadzić zaraz do ich krwawej rzezi.

Można by krótko podsumować, że mało przyjemny kostium starego człowieka, jaki przywdziewa Odys na swojej rodzinnej Itace, ma potrójną rolę do spełnienia: taktyczną, strategiczną i probierczą. Strój ten jest tak dobrze dobrany, że heros (może na wzór Kassandry) próbuje wieszczyć bliski powrót pana, a i tak nikt mu nie wierzy. Natomiast barwne opowieści o jego rzekomych egzotycznych przygodach, spotykają się z wielkim zainteresowaniem i budują jeszcze mocniej nowy wizerunek znękanego tułacza z Krety po perypetiach morsko-pirackich. Ta barwność opowieści bardzo dobrze pasuje do gadatliwości starczej oraz do chęci zasłużenia sobie na godny poczęstunek i wsparcie jako nagrodę za interesującą i barwną opowieść[19]. Odys jest tu przez chwilę jakby parodią (a może plebejskim odpowiednikiem) Demodoka, aojda na dworze króla Alkinoosa w kraju Feaków. A choć pozornie inny jest temat opowieści opowiedzianej drugiemu gronu słuchaczy, to jednak okazuje się, że obie historie dotyczą przecież Odyseusza, o którym nie wiemy, ile z jego barwnych „prawdziwych" przygód rzeczywiście na takie miano zasługuje.

Jeszcze słów parę o Euryklei, staruszce, leciwej piastunce pana. Jej przypadła rola tyleż efektowna co niebezpieczna. To ona bowiem bez żadnej pomocy zewnętrznej rozpoznała Odysa w czasie mycia mu nóg. Otóż wiedziona wielkim szacunkiem Penelopa każe służącej umyć nogi staremu przybyszowi. Dawna blizna była dla piastunki wystarczającym sygnałem[20], że oto myje nogi własnego – tak bardzo przez lata opłakiwanego i wytęsknionego – pana. A była bliska rozpoznania nawet wcześniej, kiedy dostrzegła zastanawiające podobieństwo pomiędzy jej z dawna nie widzianym wychowankiem a obcym w domu przybyszem.

---

formułuje drugie prawo tzw. „prawo skruszonego serca", kiedy silny był wręcz zobowiazany okazać zrozumienie dla pokornej prośby słabszego.

[19] Może tutaj znajdujemy już początki istnienia postaci pasożytów, tak częstych u Plauta.

[20] Tego rodzaju scena rozpoznania mogła stać się wzorem do wykorzystywanych bardzo często w komedii (a także u Eurypidesa) sytuacji *anagnorisis* na podstawie dawnych, pozostawionych specjalnie znaków.

Gdy jednak rozpoznała bliznę na goleni, chciała już krzyknąć z radości, gdy Odys chwycił ją za gardło i zagroził jej śmiercią w czasie bliskiej rzezi w domu. Gdzie tu szacunek dla siwych włosów staruszki Eurykleі? Odys istotnie nie postępuje w tym momencie odpowiednio, bo to nagły strach przed dekonspiracją dyktuje mu słowa i czyny tak zdecydowane.

*

Prezentowany artykuł sygnalizuje jedynie zagadnienie złożonego obrazu starości w antycznej epice. Temat starości w *Odysei* został ledwie dotknięty, a starość w *Eneidzie* zostawiam na późniejsze dopracowanie.

Kamila Sołtysik
(Poznań)

STAROŚĆ I ŚMIERĆ W OCZACH SOKRATESA I BOHATERÓW EURYPIDESOWEJ TRAGEDII *ALKESTIS*

Jak Sokrates postrzegał starość i jaki był jego stosunek do śmierci?

Relacja Ksenofonta przekazała nam niemało informacji dotyczących postrzegania przez Sokratesa okresu starości, pozostawiając jednak sporo miejsca na niejasności oraz niepewne i chwiejne domysły. Tak oto mówi filozof:

> Obecnie jednak, jeżeli będę jeszcze żył dłużej, będę musiał doznawać na sobie skutków starości, to znaczy, będę coraz słabiej widział, gorzej słyszał, trudniej się uczył, łatwiej zapominał to, czego się nauczyłem. Jeżeli więc stwierdzam, że z każdym dniem coraz bardziej staję się niedołężny, jeżeli sam sobie wnet zacznę przyganiać, jak mógłbym powiedzieć, że chciałbym żyć dłużej?[1].

Sokrates w swym mniemaniu odmawia starcom prawa do szczęścia, a głównym tego powodem staje się osłabienie ciała. Bo to ono – jak mówi – przyczynia się do dwóch podstawowych nieszczęść, które skazują starość na smutną przegraną. Jednym z nich jest nieszczęście samo w sobie, drugim natomiast niesmak oraz cierpienie, jakie starość rozbudzają w innych. Ponadto stary człowiek wymaga bardzo często opieki otoczenia, a takie uzależnienie ze strony starca oraz poświęcenie ze strony bliskich nikomu szczęścia przynosić nie może. To prawda, że Sokrates u Ksenofonta bardzo ostro negował wartość starości, ale miał na myśli – jak się zdaje – przede wszystkim jej późne oblicze. Sam, chociaż w opinii współobywateli za starca uchodził od dawna, prawdziwej starości nie zdążył jeszcze odczuć. Stąd mógł brać się lęk przed nieznanym, przed utratą walorów praktycznych, takich jak wzrok czy słuch oraz estetycznych. Biorąc pod uwagę, że przez całe życie Sokrates przywiązywał wielką wagę do zdolności poznawczych człowieka, łatwo można sobie wyob-

---

[1] Ksenofont, *Obrona Sokratesa*, w: *Pisma Sokratyczne*, Warszawa 1967, s. 4, w przekładzie L. Joachimowicza.

razić, jak ogromnym ciosem byłby dla niego na przykład stopniowy zanik pamięci. I jeśli starość wiąże się z ograniczeniem zdolności intelektualnych, trudno o starca cieszącego się niekłamanym poważaniem...

Zobaczmy, jak ustosunkował się do tego problemu Jerzy Ładyka:

> Sokrates mimo siedemdziesiątki był bowiem mężczyzną krzepkim, aktywnym, bez dolegliwości, o imponującej jasności umysłu. Tymczasem sens starości może zgłębić, co wydaje się pewne, tylko człowiek rzeczywiście stary. Być może dlatego decyzja Sokratesa była pochopna, dyktowana zbytnim zaufaniem do swej wyobraźni i przesadnie lekkim potraktowaniem osobistego doświadczenia. Jego osąd jest dodatkowo okrojony do sfery intelektu[2].

Warto dodać, że – jak stwierdza Ładyka – sytuacja, w której znalazł się Sokrates miała wymiar wyłącznie jednostkowy. Nie można jej zatem odnosić do sytuacji powszechnej i naturalnej, to jest takiej, z którą mierzy się większość ludzi. Filozof był już starcem, ale prawdziwą starość, pełną rozmaitych udręk, mógł sobie jedynie wyobrażać. Chwila cierpienia zastąpiła być może długie jeszcze lata nieszczęść wynikających ze starości, lecz – podkreślmy – było to doświadczenie osobiste.

Sokrates potraktował okrutny wyrok jako wybawienie, wyzwolenie z okrutnych pęt rzeczywistej starości. Podług niego, to bogowie przeciwstawili się wszelkim próbom opracowania środków obrony mającym posłużyć uniknięciu wyroku skazującego[3]. O poglądach Sokratesa dotyczących schyłkowego etapu życia wiemy głównie z relacji Ksenofonta, jednak traktowaniu śmierci w kategorii wyzwolenia nie przeczy, a wręcz je potwierdza relacja Platona. W swych ostatnich słowach Sokrates mówi bowiem o kogucie przeznaczonym na ofiarę ku czci boga Asklepiosa – patrona lekarzy. Jest to oczywiście sugestia, że wyrok okazał się lekarstwem na straszne widmo okrutnej starości[4].

Należy wiedzieć, że wyrok był dla Sokratesa pewną furtką, którą należało zgodnie z prawem przekroczyć, filozof piętnował jednak zjawisko samobójstwa, o czym dowiadujemy się na początku dialogu *Fedon*[5].

Nie można mówić o starości, nie uwzględniając problemu bliskości śmierci. Wszak to właśnie owa bliskość jest często źródłem dodatkowych cierpień. Jerzy Ładyka pisze, iż starość jest bólem z powodu umierania i tak też odczuwa to prawdopodobnie większość ludzi. Sokra-

---

[2] J. Ładyka, *Ból starości*, „Res Humana” 4/1998.
[3] Ksenofont, *Obrona Sokratesa*, dz. cyt., s. 4.
[4] Platon, *Fedon*, Warszawa 1984, s. 485, w przekładzie W. Witwickiego.
[5] Tamże, s. 376-377

tesowi śmierć straszną się jednak nie wydawała. Godząc się z losem, mówił do Ateńczyków (Platon):

> Bo obawiać się śmierci, obywatele, to nic innego nie jest, jak tylko mieć się za mądrego, choć się nim nie jest. Bo to znaczy myśleć, że się wie to, czego człowiek nie wie. Bo przecież o śmierci żaden człowiek nie wie, czy czasem nie jest dla nas największym ze wszystkich dobrem, a tak się jej ludzie boją, jak by dobrze wiedzieli, że jest największym złem. A czyż to nie jest głupota, i to najpaskudniejsza: myśleć, że się wie to, czego człowiek nie wie?[6]

Słowa te wypowiada Sokrates u schyłku życia, raz jeszcze mając sposobność podkreślenia jednego z ważniejszych przesłań jego filozofii – człowiek powinien zdawać sobie sprawę ze swojej niewiedzy.

Sokrates nie boi się śmierci, wierząc w pośmiertną sprawiedliwość. Czuje, że przeżył życie właściwie i to napawa go odwagą oraz nadzieją. W obliczu śmierci myśli o wszystkim, także o tym, w jaki sposób umniejszyć trudu innym. Mówi w *Fedonie*:

> Wydaje się przecież rzeczą lepszą naprzód się wykąpać, a potem wypić truciznę i nie robić zachodu kobietom, żeby trupa myły[7].

W relacji Ksenofonta wskazuje Sokrates na potrzebę pozostawienia bliskim przyjemnego wspomnienia po sobie (chodzi tu o zdrowe ciało i „duszę zdolną do pogodnego nastroju")[8]. Tylko z takiego wspomnienia może się bowiem narodzić prawdziwa tęsknota za zmarłym. Podobnie jest u Platona, gdzie myśli Sokratesa też zaprząta troska o to, by nie przydawać innym dodatkowych trosk oraz cierpień i by pozostawić po sobie jak najlepsze wspomnienie.

Ustosunkowawszy się zatem do problemu śmierci i opowiedziawszy o nadziei, którą wiąże z przejściem na tę drugą stronę, mówi filozof do przyjaciela:

> [...] zobacz, jaki jestem wyrachowany:
>
> Jeśli jest przypadkiem prawdą to, co mówię, to ładnie jest być o tym przekonanym. A jeżeli nic nie ma po śmierci, to przynajmniej przez ten czas, teraz przed śmiercią, mniej się będę uprzykrzał towarzystwu skargami[9].

W relacji Ksenofonta filozof porusza też zagadnienia niejako dodatkowe, ale jak bardzo przecież istotne. Zagadnieniem tym jest czas śmierci oraz sposób, w jaki ma ona nastąpić. Sokrates docenia fakt, iż może wybrać najlżejszy jej rodzaj i odejść z życia w odpowiednim mo-

---

[6] Platon, *Obrona Sokratesa*, Warszawa 1984, s. 266, w przekładzie W. Witwickiego.
[7] Platon, *Fedon*, dz. cyt., s. 480.
[8] Ksenofont, *Obrona Sokratesa*, dz. cyt., s. 5.
[9] Platon, *Fedon*, dz. cyt., s. 435.

mencie. Okoliczności te – o niebagatelnym znaczeniu – uważa za okazaną mu przez bogów wielką łaskę, gdyż jego zdaniem już od samego początku procesem kierowali bogowie[10]. Pod ich opieką Sokrates musi teraz wyznać zasadę *dura lex*, *sed lex*.

Sokrates wspomina w *Fedonie* o konieczności zejścia ze świata w pobożnej ciszy oraz o potrzebie modlitwy[11]. Odwagę Sokratesa potwierdza również brak zwłoki w wypiciu trucizny. Myśliciel powiada:

> [...] nie uważam, żebym coś zyskał, jeżeli trochę później wypiję; nic, tylko śmiech przed sobą samym, gdybym się zębami trzymał życia i szczędził resztek, kiedy już i tak wszystko wyszło[12].

To, że Sokrates wykazał zimną krew w ostatniej godzinie życia, zauważa Dariusz Karłowicz, pisząc:

> Za nic >filozof< bierze sobie radę, by jak najmniej mówić – gdyż dyskusja, która zwiększy temperaturę ciała, powiększy też męki konania – i niewzruszony perspektywą śmierci spokojnie kontynuuje rozmowę[13].

Według Karłowicza, Sokrates nie tylko definiuje mądrość, ale także ją urzeczywistnia. Jest więc filozofem, nie filosomatą. Jedynie w Arystofanesowych *Chmurach*, gdzie autor surowo krytykuje działalność Sokratesa, filozof w sytuacji krytycznej ulega panice. Gdy Strepsiades podpala myślarnię Sokratesa, ten woła: „Duszę się, ach, duszę!”[14].

Alkestis Eurypidesa przeciw apologii śmierci

> Na próżno starzy śmierci sobie życzą,
> na wiek się żaląc, długi czas żywota –
> – gdy śmierć się zbliży, nikt z nich już nie pragnie
> umierać, starość przestaje im ciążyć[15]. [669-672]

Powyższe słowa pochodzą z tragedii Eurypidesa *Alkestis*, a wypowiada je król Feraj w Tesalii – Admet. Utwór ten można w zasadzie uznać za tragedię o umieraniu, ponieważ to właśnie lęk przed śmiercią oraz przywiązanie do życia jest główną osią akcji. Oto wspomniany już Admet będzie musiał umrzeć, jeśli nikt nie zgodzi się dobrowolnie zejść

---

[10] Ksenofont, *Obrona Sokratesa*, dz. cyt., s. 5.
[11] Platon, *Fedon*, dz. cyt., s. 484.
[12] Tamże, s. 483.
[13] D. Karłowicz, *Arcyparadoks śmierci*, Kraków 2000, s. 192.
[14] Arystofanes, *Chmury*, w: *Komedie wybrane*, Kraków 1977, s. 195, w przekładzie A. Sandauera i S. Srebrnego.
[15] Wszystkie cytaty pochodzą z: Eurypides, *Alkestis*, w: *Tragedie*, Warszawa 2005, t. I, w przekładzie J. Łanowskiego.

za niego ze świata. Ani jednak stary ojciec, ani matka bohatera nie wyrażają chęci oddania za syna i tak krótkiego już żywota.

Spójrzmy więc, jakimi zarzutami i argumentami dysponują Admet oraz stary ojciec Feres. Admet wypomina ojcu, że kochał go tylko w słowach oraz że nie potrafił poświęcić życia, które i tak wkrótce dobiegnie końca, a w którym zaznał przecież tyle szczęścia. Mówi też:

> Przecież nie powiesz, żeś mnie na śmierć wydał,
> bom nie szanował twej starości, ja co
> przykładną czcią cię otaczałem [...]. [658-660]

A jak brzmi odpowiedź Feresa? Po pierwsze, niejednokrotnie nazywa syna „młodzikiem", usiłując wykazać, że ten nie wie o życiu jeszcze zgoła nic, a już tym bardziej nie wie nic o starości. Mówi:

> Ty nie umieraj za mnie, ja za ciebie!
> Cieszysz się życiem? A ja się nie cieszę? [690-691]

Po drugie, stary Feres mówi o krótkości życia, która stanowi niejaką opozycję do długiego czasu spędzanego w Podziemiu. Życie jest przyjemnością – argumentuje.

Jedyną postacią zdolną do poświęcenia okazała się w Eurypidesowej tragedii Alkestis, żona Admeta. Wskazując na jej grób, mówi Feres do syna:

> I ty bezwstydnie walczysz, by nie umrzeć.
> Żyjesz: podszedłszy los tobie sądzony
> tę tu zabiłeś. [694-696]

Jest to chyba moment kulminacyjny tragedii, odsłaniający całą prawdę o człowieku „zębami" trzymającym się życia, by użyć Sokratesowego wyrażenia. Tragedia ukazuje dodatkowo spektrum typowo ludzkich wad i słabości, takich jak egoizm czy zarozumiałość, dostarcza też wielu ciekawych spostrzeżeń, jak choćby te wypowiedziane przez Thanatosa:

> Zamożny kupiłby zgon w starym wieku... [59]

– oraz –

> Większy dar dla mnie, kiedy giną młodzi. [55]

Ostatnie stwierdzenie sugeruje nam różnicę pomiędzy naturalną śmiercią starca a okrutną i jakby niesprawiedliwą śmiercią młodego człowieka.

Temat lęku przed starością i śmiercią jest dość popularny w twórczości antycznych poetów. Simonides z Keos porusza temat

przemijania, Mimnermos mówi o bolesnej starości, a Anakreont w takich oto słowach drąży temat strachu:

> Nie na długo szczęśliwego
> Pozostało mi już życia.
> I dlatego szlocham często
> Pełen lęku przed Tartarem.
> Straszna przecież głąb Hadesu
> I bolesna doń jest droga,
> A kto zejdzie raz pod ziemię,
> Nigdy więcej nie powróci[16].

A jak Sokrates spoglądał na wzbudzające powszechny strach widmo śmierci? Opierając się na relacji Platona można odpowiedzieć, że zupełnie inaczej aniżeli przeciętny człowiek. Według niego, całe życie nie jest dla filozofa niczym innym jak właśnie nauką umierania. I on czuł się już chyba przygotowany... Kiedy Kriton wchodzi do celi Sokratesa, filozof pogrążony jest w błogim śnie. Sokrates nie rozumie zdziwienia swego przyjaciela i mówi: „No przecież, Kritonie, głupio by było oburzać się, kiedy człowiek w tym wieku, że potrzeba już skończyć”[17]. Tu Kriton rzuca uwagę, iż mimo nieszczęść nawet starcy nie rozstają się z życiem chętnie. Warto zauważyć, że słowa te usprawiedliwiają poniekąd postawę rodziców Admeta, zaliczając ją do pewnej społecznej normy. Sokrates spogląda jednak na wszystko z zupełnie innej perspektywy, a społeczna norma nie byłaby z pewnością w jego oczach dostatecznym usprawiedliwieniem dla starych bohaterów tragedii Eurypidesa.

O tym, że Sokrates zdawał sobie sprawę, jakim ciężarem jest dla ludzi wizja śmierci, świadczy nie tylko relacja Platona, gdzie filozof kilkukrotnie daje to do zrozumienia, ale i relacja Ksenofonta. W rozmowie z dowódcą kawalerii, który pyta, w jaki sposób może utrzymać żołnierzy w posłuszeństwie, opowiada Sokrates:

> W każdym razie w sposób bez porównania łatwiejszy, niż gdybyś miał ich przekonać, że śmierć jest dla nich lepsza i korzystniejsza niż życie[18].

Sokrates – traktując wyrok w kategorii wybawienia – nie zrobił wszystkiego, by owego wyroku uniknąć. W platońskiej *Apologii* mówi:

---

[16] Anakreont, *Anakreont i anakreontyki*, Warszawa 1987, s. 22, w przekładzie J. Danielewicza.

[17] Platon, *Kriton*, Warszawa 1984, s. 315, w przekładzie W. Witwickiego.

[18] Ksenofont, *Wspomnienia o Sokratesie*, w: *Pisma Sokratyczne*, Warszawa 1967, s. 129, w przekładzie L. Joachimowicza.

> [...] wy może myślicie, obywatele, że ja przegrywam dlatego, bo za mało mam argumentów takich, którymi bym was potrafił przekonać, gdybym sądził, że trzeba wszystko możliwe robić i mówić, byle wyroku uniknąć. Ani mowy. Przegrywam, bo za mało mam nie argumentów, tylko bezwstydu i bezczelności, i zbyt mało mi się chce mówić wam takich rzeczy, których wy byście słuchali najchętniej: gdybym tu płakał i jęczał, i gdybym nie wiadomo co wyprawiał i mówił rzeczy poniżej mojej godności, jak ja uważam, takie, jakieście zwykli słyszeć od innych[19].

U Ksenofonta Sokrates nie porusza tego tematu *coram populo*, wobec czego czyni to sam autor *Apologii*. Ksenofont tłumaczy mianowicie, że pełna wyzywającej dumy i godności postawa filozofa ma swoje właściwe uzasadnienie. Jest nim przekonanie Sokratesa, iż bardziej pożądana jest dla niego teraz śmierć aniżeli życie. Aby zatem właściwie odczytać sokratejską apologię, należy uwzględnić pobudki, którymi kierował się filozof[20].

Zwróćmy uwagę, że postawa filozofa mocno kontrastuje z postawą starego Feresa oraz jego żony. W ocenie Sokratesa zachowanie rodziców Admeta mogłoby zostać sprowadzone do pewnego rodzaju bezwstydu. Za wszelką cenę pragnęli bowiem uciec przed śmiercią, na którą wciąż nie czuli się przygotowani. Trudno chyba usprawiedliwić też postępowanie samego Admeta, w którego obronie mogłaby wystąpić jedynie młodość. Przywiązanie do świata ziemskiego pozwoliło mu dokonać zbrodni na własnej żonie.

Akt dobrowolny i niedobrowolny...

Śmierć Sokratesa była aktem zarazem dobrowolnym, jak i niedobrowolnym. Z jednej strony Sokrates oddał swój los w ręce prawa, z drugiej zaś strony wyraził sprzeciw wobec władzy sądu ludowego. W dialogu Platona *Kriton* Sokrates dowiaduje się, iż bez wielkiego trudu może dzięki pomocy przyjaciół uniknąć okrutnego wyroku. Filozof odmawia. Nie chce okazać się niewdzięcznikiem wobec ojczyzny oraz praw, które mają być gwarantem ładu społecznego. Co się zaś tyczy sprzeciwu wobec rządów ludowych, często słyszymy z ust Sokratesa oświadczenia typu: „[...] z szerokimi kołami nawet nie gadam”[21] lub niemniej dobitne słowa: „>Szerokie koła< ani mądrym człowieka nie

[19] Platon, *Obrona Sokratesa*, dz. cyt., s. 282.
[20] Ksenofont, *Obrona Sokratesa*, dz. cyt., s. 3.
[21] Platon, *Gorgiasz*, Kęty 2002, s. 51, w przekładzie W. Witwickiego.

zrobią, ani głupim; ot zrobią to, co im się trafi"[22]. W kontekście wyroku oraz śmierci Sokratesa pisze Irena Krońska:

> Swoim zachowaniem się na procesie Sokrates – jak mówi Hegel – okazał, że nie uznaje suwerennej władzy sądu ludowego, że odmawia mu prawa sądzenia swojej sprawy, że za jedynego sędziego kompetentnego uważa swoje własne przeświadczenie, które mu mówi, że słuszność i prawda jest po jego stronie, że to on ma prawo sądzić Ateńczyków – i wydaje o nich sąd pogardliwy – a nie oni jego. [...] Śmierć Sokratesa była więc w tym sensie śmiercią dobrowolną[23].

Sokrates wyrok przyjął, choć, jak mówił, powinien był raczej od państwa otrzymać honorowy wikt w Prytanejon (Platon)[24]. Filozof poddał się sile wyższej, którą stanowiło prawo, postępując zgoła inaczej aniżeli bohater utworu *Alkestis* – Admet. Król Feraj wzgardził wydanym na niego wyrokiem, postępując już nawet nie wbrew prawu, lecz wbrew naturze. Jedyną postacią tragedii, która potrafiła stawić czoła śmierci, była żona Admeta – Alkestis.

Powracając do procesu Sokratesa, stwierdzić należy, że filozof zapowiadał hańbę, jaka spadnie na Ateńczyków po jego śmierci, po śmierci tego, którego uznają kiedyś za mędrca[25]. Posunięcie Ateńczyków jest podług Sokratesa o tyle jeszcze nierozumne, o ile jego życie i tak wkrótce dobiegłoby końca. Filozof mówi też:

> Bo jeśli mnie skażecie, to niełatwo znajdziecie drugiego takiego, który by tak, śmiech powiedzieć, jak bąk z ręki boga puszczony, siadał miastu na kark; ono niby koń wielki i rasowy, ale taki duży, że gnuśnieje i potrzebuje jakiegoś żądła, żeby go budziło[26].

Również w relacji Ksenofonta zdaje sobie Sokrates sprawę z wartości, jakie niesie dla innych powierzona mu przez bogów misja. Wie, że o tej wartości zaświadczy nie tylko teraźniejszość, ale także przyszłość[27].

Warto jeszcze zwrócić uwagę na uderzającą samoświadomość Sokratesa, to znaczy świadomość i zrozumienie, jakie wykazuje on, dokonując interpretacji własnego losu. W *Apologii* Ksenofonta filozof pyta bowiem przyjaciół:

> Dopiero teraz płaczecie? Nie wiedzieliście od dawna, że już w chwili, kiedy się urodziłem, natura skazała mnie na śmierć?[28].

---

[22] Platon, *Kriton*, dz. cyt., s. 318.
[23] I. Krońska, *Sokrates*, Warszawa 1989, s. 66-67.
[24] Platon, *Obrona Sokratesa*, s. 279.
[25] Tamże, s. 281.
[26] Tamże, s. 269.
[27] Ksenofont, *Wspomnienia o Sokratesie*, s. 236.
[28] Ksenofont, *Obrona Sokratesa*, s. 11.

Magdalena Karamucka
(Poznań)

OBLICZA STAROŚCI W UTWORACH HORACEGO

Horacy umarł mając pięćdziesiąt siedem lat. Trudno zatem twierdzić, by dane mu było doznać pełni starości, doświadczyć jej wszystkich cieni i blasków oraz zyskać miano wiarygodnego świadka tego okresu życia. Mimo iż w czasach antyku, z którym mamy tu do czynienia, umowne granice między poszczególnymi okresami ludzkiej egzystencji z wielu powodów bywały odmienne niż współcześnie, to powyższe stwierdzenie również w odniesieniu do realiów starożytnych można by uznać za prawdziwe. Nawet bowiem gdy – według niektórych starożytnych rozróżnień z okresu mniej więcej horacjańskiego – wiek pięćdziesięciu siedmiu lat to już *senectus*, dziś jest to zazwyczaj co najwyżej próg tego etapu życia, preludium nie czyniące jeszcze z nikogo przedstawiciela wieku podeszłego…

Dla Warrona, którego żywot przypada przede wszystkim na I w. p.n.e., kiedy to żył również Horacy, właściwa starość nastawała po przekroczeniu wieku sześćdziesięciu lat.[1] Według *lex Pappia Poppaea* (9 r. n.e.) kobietę czyniło starą już ukończenie pięćdziesiątego roku życia, ale mężczyzna, podobnie jak w rozróżnieniu Warrona, określany był mianem *senex* dopiero po „sześćdziesiątce". Surowsza w wyznaczaniu początku starości jest już choćby klasyfikacja Filona z Aleksandrii (20 r. p.n.e. – 50 n.e.), zawarta w dziele *De officii mundi*, a oparta na systematyce Hippokratesa, który zaś, warto dodać, czerpał ponoć w tej dziedzinie inspirację od Solona. Tutaj wiek starczy nastaje już wraz z ukończeniem pięćdziesięciu sześciu lat. Wcześniej, między czterdziestym dziewiątym a pięćdziesiątym szóstym rokiem życia, mowa jest o wieku zaawansowanym. Istnieją oczywiście i takie klasyfikacje, jak na przykład wypływająca z pisma Claudiusa Galena, żyjącego w I w. n.e., które progiem starości czynią wiek czterdziestu ośmiu lat.

---

[1] Informacje na temat klasyfikacji wieku według wybranych źródeł antycznych podaję za: W. Suder, *On Age Classification In Roman Imperial Literarure*, „Classical Bulletin" 55, s. 5-9.

Niemniej jednak, podkreślmy to jeszcze raz, typowej, całkowitej starości Horacy na sobie nie doświadczył. Możemy w świetle powyższych przykładów wysunąć taki wniosek bez względu na to, czy będziemy patrzeć przez pryzmat realiów dzisiejszych, czy też tych antycznych. Mimo to jednakże, jak się okazuje, poeta stosunkowo często w swej twórczości poruszał tematykę wieku podeszłego. Po części była to niewątpliwie czysta obserwacja, pociągająca za sobą refleksję. Kto bowiem, choć sam wciąż jeszcze młody, przygląda się wszelakim obliczom życia i roztrząsa je w różnych aspektach, siłą rzeczy chyba zwraca się też ku starości i usiłuje się jakoś do niej ustosunkować. Z drugiej jednak strony niektóre wypowiedzi zdają się zdradzać pewne głębsze emocjonalne zaangażowanie, co sugeruje, iż Horacy, choć umierał właściwie dopiero na progu wieku starczego, zaznał już niektórych jego symptomów. Można doszukać się słów, które wyraźnie sugerują, że nadszedł w życiu poety czas, gdy poczuł nadciągającą starość. W utworze otwierającym IV księgę pieśni, a więc jedno z ostatnich dzieł jego życia, powstałe w latach 17-13 p.n.e., czytamy:

> (…) jam stary.
> Nie wrócą lata mi owe
> pod władzą dobrej Cynary.
> Kupidynowa macierzy,
> nie dla mnie słodkie twe groźby;
> lat mi pięćdziesiąt już bieży.[2]

Zacytowane właśnie słowa ukazują s t a r o ś ć   j a k o   c z a s   s t r a t. Podmiot liryczny, świadom swego wieku, dokonuje smutnego rozrachunku, z którego wynika, że pewne dziedziny życia są już dla niego niedostępne. Co gorsza, zbywać zaczyna właśnie na tym, co było najprzyjemniejsze, co składało się na szczęśliwość młodzieńczego bytu… Taki obraz starości przeważa w twórczości Horacego. Gdy Cyceron w swoim dziele *Cato maior de senectute* usilnie stara się wykazać zalety wieku podeszłego, Horacy szczególnie skrupulatnie wylicza ciemne strony tego etapu ludzkiego życia. Nie znaczy to wprawdzie, że całkiem zabrakło u niego refleksji pozytywnej. Szala jest jednak wyraźnie przechylona na stronę negatywów.

Wiele uwag poczynił poeta na temat mentalnych i behawioralnych symptomów starości. W *Ars poetica* odnajdujemy znamienny fragment,

---

[2] Kwintus Horacjusz Flakkus, *Dzieła wszystkie*, t. 1, *Ody i Epody*, oprac. O. Jurewicz, Wrocław 1986, s.312, przeł. T.F. Hahn. Przy kolejnych cytatach z Horacego podawać będę wyłącznie numer tomu, strony i nazwisko tłumacza.

gdzie Horacy doradza, jak kreować postaci sceniczne. Zaznacza, że poeta doczeka się uznania i braw, gdy zadba o wiarygodność bohaterów dramatu. Udzielając zaś wskazówek, stwierdza:

> Zwyczaj każdego wieku musisz znać dokładnie
> Dać to, co lubi zmienna w ciągu lat natura.[3]

Przy tej okazji sam ujawnia się jako baczny i krytyczny obserwator. Dochodząc do charakterystyki człowieka, który wkroczył już w ostatni etap swego życia, głosi:

> Rozliczne wady miewa starzec, oczywista:
> Że ciuła, lecz boi się użyć – nie korzysta.
> Lub to, że wszystko robi z obawą, powoli,
> Wierząc w przyszłość, że ta mu na wiele pozwoli.
> Dokucza, gdera, plecie, ile byli warci
> Kiedyś ludzie, o czasach wspomni, młodszych karci.[4]

Cóż, żadnej pozytywnej cechy, która zaskarbiłaby staremu człowiekowi uznanie bądź przynajmniej sympatię… Przeciwnie. Gderliwość czy dewaluowanie świata budowanego przez młodych może mu przysporzyć jedynie niechęci otoczenia, co najprawdopodobniej przełoży się na odrzucenie i samotność, o ile oczywiście wcześniej nie stanie się on obiektem zainteresowania jakiś łowców spadków, którzy, na co wskazuje Elżbieta Wesołowska w swoim artykule *Three voices on the old age*[5], u schyłku republiki i w początkach imperium ujawnili swą szczególną aktywność[6]. Dotknięty różnorakimi niedogodnościami starzec nie jest więc jedynie ofiarą, ale i sprawcą, mimowolnym źródłem swoich własnych nieszczęść. Jeśli nawet jest jeszcze w posiadaniu czegoś, co mogłoby przynieść mu radość, on, jak stwierdza Horacy, „boi się użyć – nie korzysta". Cechuje go zatem swoista bierność, która hamuje jego poczynania, a przede wszystkim ogranicza kreatywność. Takie bezproduktywne egzystowanie wywołuje jedynie rozdrażnienie. Jak zauważyła słusznie Cornelia G. Harcum: „Nor is there in Horace any suggestion of a peaceful yet productive old age"[7].

---

[3] T. II, s. 436, przeł. J. Sękowski.
[4] Tamże, s. 436-438.
[5] „Classica Cracoviensia" XI, 2007, s. 383-388.
[6] Kwestię schlebiania bogatym i bezdzietnym starcom w celu pozyskania oczekiwanego zapisu w testamencie obrazuje Horacy w satyrze V księgi drugiej.
[7] C. G. Harcum, *The Ages of Man: A Study Suggested by Horace. Ars Poetica. Lines 153-178*, „Classical Weekly", 7 (1913: Oct. – 1914: May), p.114-118.

Tymczasem Cyceron w swoim, rzec można, kompendium wiedzy na temat starości, wspomina wprawdzie o zjawisku starczego otępienia, które tak namiętnie krytykuje Horacy, ale i przywołuje przykłady tych, którzy mimo podeszłego wieku uniknęli tego stanu, zachowując jasność myśli i zdolność tworzenia. Czy Horacy nie brał takiej ewentualności pod uwagę? Harcum dostrzegła, że w analizowanym fragmencie ograniczył się on do starca przeciętnego, znanego ze współczesnej mu ulicy czy też ze sceny, głównie zapewne tej komediowej (zagospodarowywanej, na przykład, przez Plauta czy Terencjusza). Starzec ów to człowiek, który od młodości szukał ucieczki od trudów codziennej egzystencji w rozmaitych przyjemnościach natury fizycznej. Szczęśliwi starcy przywoływani przez Cycerona to natomiast myśliciele od lat odnajdujący ukojenie w sferze rozrywek duchowych. Sposobność bowiem do realizowania rozkoszy cielesnych ulega z wiekiem zazwyczaj ograniczeniu bądź zanikowi, gdy tymczasem dobrze wyćwiczony umysł służy często do samej śmierci.

Niepochlebne obrazy starości, jakich dostarcza nam Horacy, są więc może wynikiem tylko tego, że ograniczył on tutaj swe pole widzenia do ludzi, którzy w wiek podeszły wkroczyli z pustymi rękoma i stali się ofiarami swojej własnej apatii, mającej z kolei źródła w fakcie, iż wszystko w swoim dotychczasowym życiu opierali na wartościach przemijających. Tak więc z pozoru rozbieżne wizje Horacego i Cycerona prowadziłyby do podobnego wniosku.[8]

W liście VIII księgi pierwszej natrafiamy jednak znów na refleksję nad usposobieniem człowieka zaawansowanego wiekiem, któremu poważnie zagraża popadnięcie w stan bezproduktywnej melancholii:

> (…) w duszy czuję jakąś chorobę, nie w sobie,
> Nie chcę słyszeć ni zażyć, co ulży chorobie,
> Na lekarzy się złoszczę, na przyjaciół warczę,
> Co pragną ze mnie wygnać te oznaki starcze.[9]

[8] Na dowód tego oddajmy na chwilę głos Katonowi, będącemu w interesującym nas Cyceronowym dziele mentorem samego autora: „(…) kiedy Cecyliusz określa starców jako > komicznych starych głupców<, to właśnie ma na on myśli zdziecinniałych, bezmyślnych otępiałych. Te zaś wady nie są właściwe starości w ogóle, a jedynie starości gnuśnej, leniwej i ospałej. I podobnie jak skłonność ku swawoli i rozpuście częstsza jest u młodych niż starych, choć nie u wszystkich młodych, a tylko zepsutych, tak znów owo starcze otępienie, które zwykło nazywać się demencją, nie u wszystkich występuje starców, a wyłącznie u zaniedbanych umysłowo." (M. T. Cyceron, *Katon Starszy o starości*, przeł. W. Klimas, wstęp i oprac. S. Stabryła, Kraków 1995, s. 62.)

[9] T. II, s. 296, przeł. J. Czubek.

Wspomnianymi przed chwilą słowami „oznaki starcze" Jan Czubek oddał zwrot *funestus veternum.* Gdyby jednak zdecydować się na większą dosłowność przekładu, trzeba by mówić tutaj wręcz o zgubnym uwiądzie starczym czy raczej smutnej gnuśności…

Wystarczy jednak nieco dokładniej przyjrzeć się twórczości poety, by doszukać się dowodów na to, że rzeczywiście chyba zdawał on sobie sprawę z faktu, iż starość niejedno może mieć oblicze i wcale nie musi być wyłącznie czasem nieprzebranego marazmu. Wspomniana idea, że Horacy zdaje się dostrzegać związek między charakterem czyjeś starości a źródłem, z którego dany człowiek czerpie przyjemność, znajduje odzwierciedlenie w jednej z jego najbardziej spopularyzowanych pieśni. Chodzi tu o utwór XXXI z księgi pierwszej, gdzie podmiot liryczny, prosząc Apollina o dobrą starość, zaklina równocześnie, aby nie zabrakło w niej poezji. Z uwagi zaś na to, że osoba mówiąca w tej pieśni przedstawia się jako poeta, możemy się domyślać, iż pragnie on i w wieku podeszłym nie tyle nie zatracić kontaktu ze sztuką, ile przede wszystkim jak najdłużej zachować swe własne zdolności twórcze. Z jego wypowiedzi wynika, że wypełnienie się tej prośby stanowi warunek dobrej i spokojnej starości. Szczególnie trafnie, jak się wydaje, oddał tę myśl w swoim przekładzie Franciszek Kniaźnin:

> Niech z daru twego nie doznam smutnie
> Gnuśnej starości bez wdzięcznej lutnie.[10]

Warto zauważyć, że powyższe życzenie ugruntowane jest w filozofii stoickiej, ku której Horacy, głoszący potrzebę umiłowania zasady złotego środka[11], chętnie się skłaniał. Podmiot liryczny cytowanej wyżej pieśni akceptuje nieunikniony upływ czasu i potrzebę godnego odnalezienia się w nowej sytuacji. Rozumie, że starość, która go czeka, rządzi się swymi odrębnymi prawami. Nie prosi zatem o nic więcej niż spokój ostatnich lat i sposobność dalszego realizowania się w dziedzinie, która nie przystoi wszak wyłącznie ludziom młodym. Interesujące jednak, że w mniemaniu Horacego także w dziedzinie pisarskiej nie wszystko raczej było odpowiednie dla każdego wieku. Gdy w pierwszym z zebranych w dwie księgi listów wyjaśnia Mecenasowi przyczyny, dla których porzuca twórczość liryczną, stwierdza:

---

[10] T. I, s.136, przeł. Fr. Kniaźnin.

[11] Zobacz: O. Jurewicz, *Życie poety*, w: Kwintus Horacjusz Flakkus, t. I, s. 24; zobacz też: C. II 10, 5.

I mnie także do ucha coś powtarza wiecznie:
„Już czas wyprzęgać konia, stary ostatecznie,
A będąc coraz słabszym wyśmiany być może".
Przeto wiersze i inne rozrywki odłożę,
Aby oddać się prawdzie, słuszności jedynie,
Aby rozważyć wszystko w mądrości dziedzinie.[12]

Wynikałoby z tego zatem, że najodpowiedniejszą dziedziną, w której może realizować się starzec, jest filozofia. Na nią bowiem, o ile dopisuje sprawność intelektualna, nie jest nigdy za późno. Uzupełnieniem myśli o potrzebie starości godnej wydaje się (między innymi) przejmująca pieśń XV z księgi trzeciej, ukazująca tragedię kobiety, która nie zdołała odpowiednio odnieść się do swego wieku. Szuka wciąż dla siebie miejsca pośród młodych dziewcząt, wdzięczy się, tańczy, gdy tymczasem wszystko to przystoi już tylko jej córce. Poeta kieruje więc do niej słowa pouczenia:

Tobie wełnę luceryjską
snować, kołowrotka słuchać, wzdychać,
a nie cytra, szkarłat róży
i dzban do dna czerpany w kielichach.[13]

Wymowa tekstu zatem podobna, z tą jednak różnicą, że wszystko zostało w tym utworze wyrażone dużo dobitniej. Kiedy spojrzymy zaś na apostrofę, gdzie poeta, zwracając się do przestarzałej już Chloris, nie omieszka wspomnieć o jej „przekwitłych wdziękach" i o tym, że jest „coraz brzydsza", możemy mówić nawet o napastliwości[14].

Ten zaostrzony ton refleksji dotyczącej starości nie jest w twórczości Horacego odosobniony. Jak zauważył Paul Hohnen w artykule *Zeugnisse der Altersreflexion bei Horaz*[15], obok utworów, w których poeta w stosunkowo spokojny sposób rejestruje niedogodności, jakie pociąga za sobą wiek podeszły, istnieje grupa poświęconych tematowi tekstów o wymowie wyraźnie agresywnej. Ofiarami zjadliwych inwektyw są starzejące się lub po prostu stare już n i m f o m a n k i[16] albo też c h ł o p c y , którzy, pewni siebie, uporczywie odrzucają zaloty podmiotu lirycznego, gdy tymczasem winni pamiętać, że ich uroda i młodość

[12] T. II, s.248, 250, przeł. J. Sękowski.
[13] T. I, s.266, przeł. S. Gołębiowski.
[14] Tamże, s. 264.
[15] P. Hohnen, *Zeugnisse der Altersreflexion bei Horaz*, „Gymnasium" 95, 1988, s. 154-172.
[16] Takiego właśnie określenia używa Hohnen.

również kiedyś przeminą. Jak stwierdził Hohnen: „Unverkennbar spielt die Erotik als Beziehungsfeld der Altersreflexion eine vordingliche und beherrschende Rolle”[17]. Warto jednak zwrócić uwagę na to, że zjadliwość pieśni X księgi czwartej, gdzie podmiot liryczny czyni wyrzuty Ligurynowi, strasząc oziębłego teraz młodzieńca brzydotą starczą, jest niczym w porównaniu z zaliczanymi również do napastliwych tekstami odnoszącymi się do kobiet. Tam szydercza uszczypliwość zdaje się sięgać zenitu.

Oprócz wspomnianego utworu ukazującego Chloris w całości właściwie motywowi kobiety starzejącej się w szpetny i niegodny sposób poświęcone są między innymi pieśni: XXV z księgi pierwszej i XIII z księgi czwartej. Pierwsza z nich stanowi zwrot do postępującej w latach Lidii. Poeta rysuje przed nią smutny obraz bliskiej już starości, która przyniesie jej poniżenie i odrzucenie. Nie będzie bowiem umiała stłumić w sobie żądzy, do której zaspokojenia zabraknie jej jednak sposobności. Znów powracamy więc tutaj do kwestii rozróżnienia między tym, co w starości godne, a zatem mogące uczynić ją dobrą i spokojną, a tym, co winno już znaleźć w niej swój kres.

W pieśni XIII z księgi IV poznajemy natomiast Likę, dawną miłość poety. Dziś jest ona wciąż jeszcze wdzięczącą się staruszką, co czyni z niej jednak, jak zapewnia twórca, wyłącznie obiekt kpin. Pije, tańczy, śpiewa, choć już żadna z tych rozrywek jej nie przystoi. Poeta dostarcza tutaj również naturalistycznego, bezwzględnego opisu powierzchowności człowieka starego. Wszystko oczywiście na przykładzie nieszczęsnej Likii. Wymienia zatem pożółkłe zęby, siwiznę głowy, zmarszczki, bezpowrotnie zgasły blask urody… Prawdziwie jednak naturalistycznego, wręcz obscenicznego, obrazu ciała starej kobiety dostarcza nam epoda VIII, będąca, jak zauważył Oktawiusz Jurewicz, „rażącym nowożytnego czytelnika utworem o realistycznej treści seksualnej”. Bohaterka, zapewne zamożna dama, której ciało całkowicie straciło już urodę, wciąż nie chce zrezygnować z rozkoszy fizycznej miłości, a do tego zarzuca poecie brak męskości. On jednak rewanżuje się, wymieniając ze zjadliwą namiętnością wszystkie szkody, jakie na ciele owej kobiety poczynił upływ czasu.

Nie mniej obsceniczna i bezlitosna w swej wymowie jest epoda XII, która również ośmiesza wciąż niezaspokojoną w swych żądzach podstarzałą kobietę. Dama ta uporczywie narzuca się poecie, czyniąc mu również wymówki, iż nie zaspokaja on jej pragnień. On zaś żali się

[17] P. Hohnen, dz. cyt, s. 155.

na nieprzyjemny, starczy zapach jej ciała i z ironią obnaża jej nieudane próby odmłodzenia się za pomocą wyszukanych kosmetyków.

Przede wszystkim należy chyba w tym miejscu zadać sobie pytanie o źródło owej złośliwości, z jaką poeta, bez żadnych skrupułów, przedstawia te stare bądź starzejące się kobiety. Możliwy wydaje się motyw zemsty. W dwóch ostatnich z przywoływanych utworów poeta otwarcie wspomina o zarzutach owych dam, skarżących się na niedostateczność jego męskich sił. Skoro więc jemu pierwszemu wytknięto oznaki starości, on postanowił po prostu nie być dłużnym, a że język miał cięty, to i inwektywy są dobitne. Wina bohaterek trzech omawianych wcześniej pieśni mogła natomiast polegać na tym, iż odrzuciły jego miłosne zaloty. Urażona duma podyktowała zatem najostrzejsze słowa. W przypadku pieśni XIII księgi czwartej dowodów mściwości poety nie musimy wcale szukać między wierszami. Już w pierwszej zwrotce otwarcie stwierdza on:

> Wysłuchały mnie, Liko, bogi,
> wysłuchały, jesteś staruszką.[18]

Później dodaje zaś:

> a przecież byłaś po Cynarze
> pierwszą z moich miłości (…).[19]

Podobna była również motywacja owej, skierowanej do niechętnego poecie Liguryna, pieśni X księgi czwartej. Tam jednak, co już pokreśliłam, ton był stosunkowo łagodniejszy. Z czego to wynika? Wydaje się, że w utworach adresowanych do dotkniętych wiekiem kobiet wchodzi w grę jeszcze inna kwestia. Trudno odrzucić zemstę jako przyczynę powstania i swoistego charakteru tych utworów, tym bardziej, że tak wiele za tym motywem przemawia, ale możliwe, że to nie jedyne źródło, z którego ich idea wypłynęła.

Jan Bremmer w swoim artykule *The old women of ancient Greece*[20] zauważył, iż najbardziej niesmacznym przejawem antycznego mizogynizmu było właśnie wyśmiewanie i poniżanie starych kobiet. Pierwsze znane ślady takiego wątku pochodzą, jak się wydaje, od Archilocha. Bremmer zaznacza jednak, że szczególnie wyróżnili się w tej dziedzinie dwaj rzymscy twórcy: Marcjalis i właśnie Horacy. Badacz uznał, że najprawdopodobniej ta szczególna nienawiść mizogynów wobec star-

[18] T. I, s. 358, przeł. S. Gołębiowski.
[19] Tamże, s. 360.
[20] J. Bremmer, *The old women of ancient Greece*, w: *Sexual Asymmetry. Studies in Ancient Society*, ed. J. Block, P. Mason, Amsterdam 1987, s. 191-215.

szych pań wypływała z funkcjonalistycznego stosunku do kobiety, który rozpowszechniony był w antyku i któremu mizogyni w szczególnym stopniu ulegli. Jeśli bowiem celów istnienia kobiety dopatrywać się wyłącznie w dostarczaniu mężczyznom przyjemności seksualnej i zapewnianiu im potomków, to siłą rzeczy z wiekiem przedstawicielka płci żeńskiej staje się bezużyteczną. Możliwe zatem, iż utwory te ujawniają po prostu skrajny mizogynizm Horacego.

Z drugiej jednak strony, co podkreśliła między innymi Carol Clemeau Esler w artykule *Horace's Old Girls: Evolution of a Topos*, we wszystkich tych tekstach ograniczył się on przecież tylko do jednej grupy kobiet. Wszystkie te negatywne uwagi związane z wiekiem odnoszą się do niewiast rozpustnych. W przypadku trzech przywołanych pieśni chodzi najprawdopodobniej o hetery, które, jak celnie ujęła badaczka, odwróciły się od ideałów *pietas* i życia rodzinnego, oddając się całkowicie *voluptas* i wulgarnemu epikureizmowi. Esler dodała następnie, że kobiety owe podpisały się tylko pod jednym z elementów kultywowanej przez Horacego filozofii. Wzięły sobie mianowicie do serca epikurejskie przesłanie: *carpe diem.* Horacy podpisywał się jednak również pod myślą, że pewne przyjemności są zarezerwowane tylko dla wieku młodego.

Na starość pozostaje szukać spełnienia zwłaszcza w sferze rozkoszy duchowych. Tym samym wracamy do idei godnego i spokojnego przeżywania ostatnich lat. Poeta obstaje zatem przy przeświadczeniu, że w wieku podeszłym trzeba zdobyć się na to, by z pewnych rzeczy zrezygnować i zająć się tylko tym, co wówczas jeszcze przystoi. Niezbędna jest wiec również zdolność rozeznania, co i w jakim zakresie może nadal składać się na nasze życie. Kto tego nie potrafi, skończy zapewne jak wyszydzone i wzgardzone bohaterki jego utworów. Warto przywołać tutaj fragment artykułu Danuty Ślęczek-Czakon zatytułowanego *Starość – wybór czy przeznaczenie? Egzystencjalny i społeczny wymiar starości*. Badaczka, odnosząc się do przypadłości wieku podeszłego, pisała, iż mogą one „być mniej dolegliwe, uciążliwe, gdy ludzie są emocjonalnie dojrzali (…). Jeśli ktoś nie akceptuje swojej starości, buntuje się, wtedy deformacji może ulec cała sfera psychiczna człowieka i jego relacje z innymi ludźmi. Brak zrozumienia dla przemian cechujących starzenie się, nadmierne odmładzanie się, naśladowanie trybu życia ludzi młodych – to wzmaga stres, wpływa na napięcia w relacji z otoczeniem"[21].

---

[21] D. Ślęczek-Czakon, *Starość – wybór czy przeznaczenie? Egzystencjalny i społeczny wymiar starości*, w: *Starość raz jeszcze*… (*Szkice*), pod red. J. Olejniczaka i S. Zająca, Katowice 2007, s.15-24.

Przykładne starzenie się to zatem również sztuka[22]. Pozostaje tylko mieć nadzieję, że Horacy nie był jednak skrajnym mizogynem i że brał pod uwagę to, iż kobieta również może być zdolna do godnego odnalezienia się w wieku podeszłym. Choć trudno w jego twórczości o obraz pięknej, godnej szacunku starości kobiecej, to może przyczyna takiego stanu rzeczy leży wyłącznie w tym, że Horacy w swojej refleksji na ten temat nie wyszedł poza środowisko leciwych rozpustnic. Wspomnijmy wyżej odkrytą, aczkolwiek pochodząca z utworów odwołujących się do starości męskiej, prawidłowość. Kto opierał całe swoje życie na wartościach przemijających, ten w wieku podeszłym pozostawał z niczym. Nie było bowiem dziedziny, ku której mógłby się zwrócić, gdy niejedno już odebrał mu nieubłagany upływ czasu. Stosunek Horacego do kobiety starej niech pozostanie zatem nadal kwestią otwartą.

U Horacego, który poprzez serię przykrych obrazów zdaje się zachęcać do godnego przeżywania starości, trudno doszukać się wzmianek o tym, co dobrego może przynieść wiek podeszły, czym mógłby odwdzięczyć się niejako za straty, jakie człowiek z jego przyczyny ponosi… Starość, która jest nieunikniona, pozbawia wielu możliwości i przymiotów. Niełatwo być jej zwolennikiem. Trudno uznać ją za piękną, do czego Horacy wcale nas zresztą, jak się wydaje, nie zachęca. Z drugiej jednak strony, nie pozostajemy całkowicie niepocieszeni. Poeta wykazuje, że starość może być, co wypłynęło już z powyższych rozważań, przynajmniej dobra i spokojna. W wieku podeszłym zdolność do umiaru, wyciszenia pragnień i skupienia się na wartościach ponadczasowych nabiera szczególnej wartości. Od tego właśnie zależy jej godność. Świadom istoty wieku podeszłego poeta wyraża zatem w pieśni VI księgi drugiej swe głębokie pragnienie:

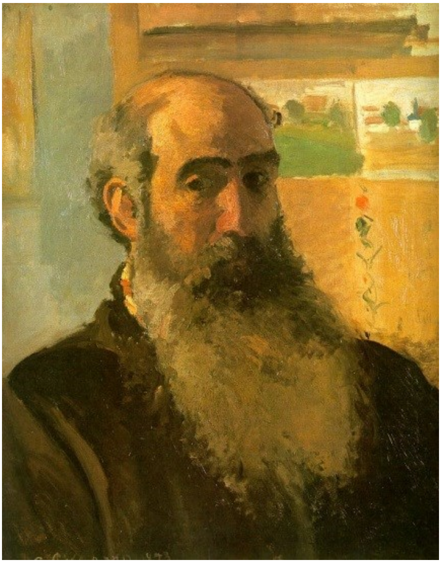
> W Tyburze, z greckiej powstałym kolonii,
> Niechaj na starość znajdę kąt spokojny.[23]

Horacy, choć sam nie do końca zaznał starości, odmalował barwny obraz ostatniego etapu ludzkiego życia. Nie jest to jednak obraz jednorodny. Odnajdujemy w utworach poety pozbawione emocji rozważania na temat wyglądu i zachowania ludzi starych. Natrafiamy jednak też na namiętne szyderstwa z oznak starości, które czasem nabierają wręcz groteskowego wyrazu. Tutaj musimy pamiętać, że rzeczywistym obiek-

---

[22] D. Ślęczek-Czakon również wspomina o tzw. sztuce starzenia się, która jawi się jako jedna ze składowych sztuki życia.
[23] T. I, s. 168, przeł. J. Zawirowski.

tem kpin są właściwie niedojrzałe emocjonalnie jednostki, a nie sama starość. Z dzieł Horacego wypływają też, zwykle nie wyrażone wprost, rady dotyczące tego, jak można starzeć się dobrze i godnie. Czasem zaś przez refleksję poświęconą starości przebija pewien smutek, nie pozostawiający wątpliwości, że dana myśl wyrosła z osobistych doświadczeń i rozterek postępującego w latach poety. Różnorodność obrazów starości w utworach Horacego idzie zaś za pewne w parze z tym, że i poeta niejedną potrafił przybrać twarz. W analizowanych fragmentach był złośliwym satyrykiem, ale i poetą-filozofem, sympatyzującym głównie ze stoicyzmem, twórcą refleksyjnym, bacznym obserwatorem życia…



Camille Pisarro, *Autoportret*, 1873

Aleksandra Sulikowska-Gąska
(Warszawa)

STAROŚĆ, MŁODOŚĆ, SŁABOŚĆ I NIEZNISZCZALNOŚĆ CIAŁA W ŹRÓDŁACH BIZANTYJSKICH ORAZ POŁUDNIOWO- I WSCHODNIOSŁOWIAŃSKICH

Ciało ludzkie nie jest głównym przedmiotem zainteresowania bizantyjskiej i ruskiej sztuki. Trafnie ujął to Sergiusz Awierincew, pisząc, że „ciało stanowi tu tylko postument dla twarzy", twarz zaś „jedynie obramowuje spojrzenie"[1]. Malarze ikon wyobrażając człowieka koncentrowali się zawsze na jego obliczu, które usiłowali przedstawić w świętym bezczasie, jako niezmienne – ani młode, ani stare, oblicze człowieka, który stanął „twarzą w twarz" z Bogiem. Wobec dążenia do zobrazowania istoty ludzkiej jako przemienionej, a nawet przebóstwionej żadne inne cele artystyczne nie mogły mieć większego znaczenia. Dlatego właśnie nawet jeżeli na ikonach ukazywana jest nagość, to sposób jej ujęcia wydaje się tak dalece stereotypowy, jak gdyby ikonopiscy usiłowali za pomocą tych obrazów zamanifestować swój całkowity brak uwagi dla cielesności człowieka.

Ów brak zainteresowania trzeba jednak uznać za pozorny. Cała bowiem wschodnia tradycja literacka i plastyczna zwraca się ku człowieczeństwu i chociaż koncentruje się na wartościach, które uważane są w niej za najbardziej ważkie (a zatem na tym, co niematerialne i ponadzmysłowe), to nie może całkiem odrzucić cielesności. W literaturze i sztuce wschodniochrześcijańskiej trwa zatem ciągły dialog pomiędzy tym, co sakralne i świeckie, zaś człowiek jawi się jako umieszczony pomiędzy niebem, a piekłem, ciągle pragnący świętości, ale także pozo-

---

[1] S. Awierincew, *Na skrzyżowaniu tradycji literackich (literatura bizantyjska: twórcze źródła i kanony)*, w: tenże, *Na skrzyżowaniu tradycji (szkice o literaturze i kulturze bizantjyskiej)*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1988, s. 116.

stający w sporze z samym sobą, pokusami tego świata i pokusami swego własnego ciała oraz zmysłów.

W Bizancjum i na Słowiańszczyźnie przypisywano zazwyczaj ludzkiemu ciału słabość jako cechę wynikającą z upadku człowieka w grzech. To w jego konsekwencji – jak wierzono – czekały człowieka starość i śmierć[2]. Patriarcha Konstantynopola, Focjusz, w IX wieku pisał, że ciało człowieka początkowo było „niezniszczalne" i – gdyby nie doszło do grzechu – „żyłby [on] nadal wraz ze swym ciałem"[3]. Istoty nieśmiertelne, jakimi zostali stworzeni przez Boga – Adam i Ewa pozbawione były potrzeb cielesnych, które – jak zakłada ten punkt widzenia – u śmiertelników wiodą do namiętności. Również grzeszność w świetle literatury bizantyjskiej i cerkiewnosłowiańskiej jawi się jako skutek śmiertelności[4], o czym ruski kniżnik z XII stulecia, Cyryl Turowski, pisał w sposób bezpośredni: „Za to (...) Adam na śmierć został skazany, że dotknął drzewa poznania dobra i zła"[5].

Poszukując w literaturze cerkiewnosłowiańskiej odpowiedzi na pytanie, dlaczego doszło do zatracenia przez prarodziców niezniszczalności ciała, należy zwrócić uwagę na to, że przyczyną tego nie był po prostu ich występny uczynek, rodzący potem kolejne zgubne dla ludzkości konsekwencje. Los człowieka w świetle źródeł wydaje się bowiem do jakiegoś stopnia zdeterminowany przez to, co nieuchronne i niezależne od ludzkich zamierzeń, a mianowicie przez okoliczności stworzenia i materię, z której miał powstać rodzaj ludzki. Obok tekstu biblijnego w literaturach słowiańskich funkcjonowały liczne legendy o stworzeniu Adama i Ewy, przynoszące rozbudowane opisy okoliczności ich powstania i upadku – materiał pozwalający na rekonstrukcję popularnych wyobrażeń o miejscu człowieka w świecie. Teksty te – wedle badaczy –

---

[2] G. T. Dennis, *Death in Byzantium*, „Dumbarton Oaks Papers" 55, 2001, s. 1.

[3] Focjusz, *Biblioteka*, III. *„Kodeksy" 223-237*, przeł., wst., komentarz O. Jurewicz, Warszawa 1994, s. 93 i 103.

[4] J. Meyendorff, *Teologia bizantyjska. Historia i doktryna*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 188-189.

[5] Mnicha Cyryla, *Przypowieść o duszy ludzkiej i o ciele*, *o naruszeniu Bożego przykazania*, *o z martwych powstaniu ciała ludzkiego*, *i o Sądzie Ostatecznym oraz męce wiekuistej*, w: *Słowo o Bogu i człowieku. Myśl religijna Słowian Wschodnich doby staroruskiej*, wybr., przeł., opr. R. Łużny, Kraków 1995, s. 95.

są efektem nakładania się dwóch poziomów kultury: nowszej – chrześcijańskiej, i starszej – należącej do słowiańskiej tradycji pogańskiej[6].

Za jedno z ważnych pod tym względem źródeł uznać można fragment *Powieści minionych lat*, gdzie mowa jest o legendzie przekazywanej przez „czarodziejów", dającej alternatywną wizję okoliczności powstania rodzaju ludzkiego. Wedle tego źródła, „Bóg mył się w łaźni i spocił się, otarł się wiechciem i wyrzucił go z niebios na ziemię. I spierał się szatan z Bogiem, który z nich ma z wiechcia stworzyć człowieka. I stworzył diabeł człowieka, a Bóg duszę w niego włożył"[7]. W kontekście tradycji ludowej łaźnię – miejsce czarów i magii – można w tym miejscu interpretować jako symbol świątyni pogańskiej[8]. Stwórca, o którym tu mowa, może być tym samym rozumiany jako przedchrześcijańskie bóstwo, a jego współdziałanie z drugą postacią (tu określaną jako diabeł) pokazuje dualizm w myśleniu o człowieku, wynikający z przedchrześcijańskich wierzeń, i – co ważniejsze – mający istotne konsekwencje dla wyobrażeń o człowieku funkcjonujących w tradycji słowiańskiej.

Wątek współdziałania Boga i diabła w dziele stworzenia pojawia się również w innych źródłach – w apokryfie *O Morzu Tyberiadzkim*, gdzie Bóg posługuje się Satanaelem, któremu każe nurkować w głębinie po ziemię i krzemień[9]. W gruncie rzeczy manichejskie, ale w równej mierze odnoszące się zapewne do pogańskich wierzeń Słowian przekonanie o dwoistości człowieka i rozróżnieniu, które go tworzy, można odnaleźć w pismach większości ruskich kniżników, począwszy od XI wieku, zwłaszcza piszących o początku i kresie ludzkiego żywota. W taki sposób widział status ludzkiego ciała Cyryl Turowski, wyjaśniając: „Kiedy (...) widzisz jak grzebie się ciało w ziemi, nie powinieneś mniemać, iż jest tam z nim również dusza; ta nie jest z ziemi, a więc do ziemi nie wraca"[10]. Cielesność – która jest traktowana jako dzieło diabła – jest tu kojarzona z ziemią, materią, z której powstał człowiek, i która

---

[6] D. Ajdačić, *Legendy starotestamentowe w folklorze prawosławnych Słowian Bałkańskich*, przeł. T. Sikorska, w: *Apokryfy i legendy starotestamentowe Słowian Południowych*, wybr i red. G. Minczew, M. Skowronek, Kraków 2006, s. XLIII-XLV.

[7] *Powieść minionych lat*, przeł. i opr. F. Sielicki, Wrocław – Warszawa – Kraków 1999, s. 138.

[8] Por. J. Łotman, B. Uspienski, *Rola modeli dualnych w dynamice kultury rosyjskiej (do końca XVIII w.)*, w: *Semiotyka dziejów Rosji*, wybr. i przeł. B. Żyłko, Łódź 1993, s. 25.

[9] *Apokryfy i legendy starotestamentowe Słowian* ..., s. 5; por. A. Szyjewski, *Religia Słowian*, Kraków 2003, s. 29-32.

[10] Mnicha Cyryla, *Przypowieść*..., s. 97.

sprawia, że dąży on bezustannie do rozkoszy, ale też ciągle jest z nimi „w walce", bowiem – będąca dziełem Boga – dusza ciągle przeciwstawia się zmysłowości, a pragnienie tego, co transcendentne, nie może zostać zrealizowane poprzez ciążące ku ziemi ciało, które ponadto wydaje się uwięzione w czasie.

Konflikt, a nawet walka pomiędzy ciałem i duszą, prowadzą do pesymistycznej wizji człowieczeństwa, obecnej u wszystkich wczesnobizantyjskich autorów, których dzieła ukształtowały greckie i słowiańskie wyobrażenia o świecie. Grzegorz z Nazjanzu w taki sposób opisywał los człowieka: „Byłem wprzód w ciele ojca, potem mnie matka przyjęła jako obojga płód. Potem to mięsa kłąb nie człowieczy, paskudny i nie mający rozumu, łono zaś matki to grób (…). Dwakroć w grobie złożeni, żyjemy by umrzeć, bo życie które widzimy tu, tylko niszczeniem jest lat. Ono mi zgubną starość przyniosło"[11]. Kres ludzkiego żywota – starość i następująca po niej śmierć są tu przedstawiane jako konsekwencja trwającego od samego początku człowieka upadku. To przekonanie o słabości człowieka i jego nieuniknionych losach wyprowadzać należy z nowotestamentowej antropologii, która wynika z pism Pawła. Wprawdzie w *Liście do Efezjan* opisując ludzką kondycję powiada on, że „nie toczymy (…) walki przeciw krwi i ciału", ale „przeciw pierwiastkom duchowym zła na wyżynach niebieskich" (Ef 6, 12), ale w innych listach przekonuje, że „życie cielesne" to takie, w którym działają „grzeszne namiętności" (Rz 7,5), stwierdzając, że w „ciele nie mieszka dobro" (Rz 7,18). Ciało jest grzeszne, czyni człowieka bezsilnym, a wreszcie „dążność (…) ciała prowadzi do śmierci" (Rz 8, 3-6). Komentując listy Pawła, Peter Brown napisał, że w nich właśnie „oglądamy ludzkie ciało takim, jakie przedstawia fotografia zrobiona pod słońce: to czarna jak węgiel sylwetka o konturze obrysowanym światłem. Pawłowe ciało – zniszczalne, słabe, posiane jako »niechwalebne«, zawsze boleśnie narażone na fizyczne niebezpieczeństwo i gorzkie rozczarowanie"[12].

---

[11] *O naturze ludzkiej*, przeł. T. Sinko. *Muza chrześcijańska*, t. III, *Poezja grecka od II do XV wieku*, wst. i opr. ks. M. Starowieyski, Kraków 1995, s. 81-82.

[12] P. Brown, *Ciało i społeczeństwo. Mężczyźni, kobiety i abstynencja seksualna we wczesnym chrześcijaństwie*, przeł. I. Kania, Kraków 2006, s. 65. Z takim stanowiskiem nie zgadzają się z reguły autorzy teologicznych komentarzy, dotyczących antropologii biblijnej. Choćby Paweł Evdokimov podkreśla w swoich pracach, że wedle źródeł biblijnych „grzech nie pochodzi z dołu, od ciała, lecz z góry, z tego, co duchowe". P. Evdokimov, *Wieki życia duchowego. Od Ojców pustyni do naszych czasów*, przeł. M. Tarnowska, wst. W. Hryniewicz OMI, Kraków 1996, s. 180-181.

Pesymistyczna wizja człowieczeństwa dominująca w tradycji bizantyjskiej i wśród prawosławnych Słowian, ale będąca przecież również udziałem łacińskiego Zachodu, była z pewnością w dużym stopniu zdeterminowana warunkami społecznymi i, w szczególności, kwestiami demograficznymi. Bizantyjczycy i Słowianie żyli ciągle w cieniu śmierci, o czym pamiętał jeszcze w XVII wieku metropolita kijowski, Piotr Mohyła, który pisał, że „po to ludzie rodzą się, ażeby umierać”[13]. Wysoka umieralność dzieci sprawiała, że ze śmiercią obcowano właściwie już od momentu narodzin. Mohyła zresztą twierdził, że śmierć, która jest tak bliska życiu – „słusznym prawem wchodzi przez okna do ludzkiego życia i gubi dzieci i młodzieńców, nie czekając na ich dojrzałe lata”[14]. Za znamienne można również uznać słowa pierwszej kobiety w literaturze serbskiej, której żywot przypadł na drugą połowę XIV i początek XV wieku, Jefimiji z *Płaczu za małym synkiem Uglješą*, „małym dziecięciem”, które „przeniosło się do życia wiecznego, a ciało złożono do grobu, który praojcowie zrobili przez przewinienie swoje”[15]. Wszyscy ludzie, wedle rozpowszechnionego na Słowiańszczyźnie przekonania, mają wspólną matkę – ziemię, która – jak pisał Mohyła – „ich przyjmie do swego wnętrza”[16], gdzie powracają za sprawą losu, jakim są naznaczeni za sprawą czynów prarodziców – Adama i Ewy. Jak się przy tym wydaje, w literaturze ortodoksyjnej kwestia przyczyn, dla których jedni umierają młodo, a inni dożywają późnej starości, nie była szeroko roztrząsana i uważano ją za przynależną do dziedziny woli samego Boga, tajemnicę, która nie powinna być roztrząsana ludzkim umysłem.

Za znamienne można uznać to, że kiedy powyższe pytanie postawił sobie sam Antoni Wielki (250 lub 251-356), usłyszał głos: „Antoni, pilnuj samego siebie: bo tamto wszystko to sądy Boże i zrozumienie ich nie wyszłoby ci na dobre”[17].

Kwestie demograficzne w odniesieniu do wieków średnich w całej Europie należą do w dużej mierze niezbadanych i niełatwych do uję-

---

[13] M. Melnyk, W. Pilipowicz, *Kazania i komentarze sakramentalno-liturgiczne z Trebnika św. Piotra Mohyły*, Olsztyn 2003, s. 165.

[14] Tamże, s. 167.

[15] *Dar słowa. Ze starej literatury serbskiej*, wybr. i opr. A. E. Naumow, przeł. T. Wątor-Naumow, A. E. Naumow, W. Kotwiczowa, Łódź 1983, s. 207.

[16] M. Melnyk, W. Pilipowicz, dz. cyt., s. 165.

[17] *Pierwsza Księga Starców. Gerontikon*, przeł. s. M. Borkowska OSB, wst., opr., red. Ks. M. Starowieyski, Kraków 1992, s. 37.

cia[18]. Uczeni przyjmują, że za starców uznawano w Bizancjum, gdzie przeciętna długość życia wynosiła ok. 35 lat, ludzi, którzy osiągnęli 50-60 rok życia; siedemdziesięciolatkowie zaś byli uważani za bardzo starych[19], choć zdarzało się, że mnisi – zapewne ze względu na swój specyficzny styl życia – dożywali rzeczywiście podeszłego wieku: osiemdziesięciu, czy dziewięćdziesięciu lat; abba Teodor z Ferme twierdził, że jest mnichem od siedemdziesięciu lat[20], abba Sisoes mówił zaś, że w miejscu odosobnienia pozostaje siedemdziesiąt dwa lata[21], a niektórzy pustelnicy żyli nawet ponad sto lat, jak Antoni (105), czy Paweł (113)[22]. Ludzi starych bizantyjscy autorzy opisywali zazwyczaj jako słabych i dręczonych chorobami, choć na przykład Michał Psellos o cesarzowej Zoe pisał, że choć „przekroczyła już siedemdziesiąty rok życia”, to „nie miała ani jednej zmarszczki na twarzy, lecz kwitła jak gdyby młodzieńcza pięknością, tylko jej ręce lekko się trzęsły i wpadały w drgawki”[23].

Być może znacznie gorzej, niż to było w Bizancjum, przedstawiała się sytuacja demograficzna dawnej Słowiańszczyzny wschodniej, którą należy oceniać na tle całej Europy, a zwłaszcza Europy środkowowschodniej i północnej, gdzie w XII-XIV wiekach w niektórych regionach przeciętna długość życia dla kobiet szacunkowo wynosiła 17-20, a dla mężczyzn zaledwie 15-17 lat[24]. W stosunku do dawnej Rusi jedną z pośrednich przesłanek potwierdzających taką sytuację jest to, że źródła stosunkowo rzadko wspominają o starcach, czy wielopokoleniowych rodzinach[25]. Długowieczność, ze względu na warunki życia, zapewne więc zdarzała się rzadko, choć informują o niej pewne źródła. W *Latopisie kijowskim* wspomina się o niejakim Piotrze Iljiczu, który miał lat 90

[18] J. C. Russel, *Recent Advances in Mediaeval Demography*, „Speculum”, 40, 1965, 1, s. 85.
[19] Michał Psellos o Bazylim II, który „rozstał się ze światem w siedemdziesiątym drugim roku życia”, pisze, że „żył, jak sie wydaje, najdłużej ze wszystkich innych władców”. Michał Psellos, *Kronika czyli Historia jednego stulecia Bizancjum (976–1077)*, przeł., wst., komentarz O. Jurewicz, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1985, s. 16.
[20] *Pierwsza księga starców...*, s. 109.
[21] Tamże, s. 252.
[22] A. M. Talbot, *Old Age In Byzantium*, „Byzantinische Zeitschrift”, 77, 1984, s. 267-278; G. Dennis, dz. cyt., s. 2.
[23] Michał Psellos, dz. cyt., s. 139.
[24] J. C. Russel, dz. cyt., s. 86.
[25] M. Rabinowicz, *Życie codzienne w ruskim i rosyjskim mieście feudalnym*, przeł. W. Dłuski, Warszawa 1995, s. 190.

i „ze starości już nie mógł nawet na konia wsiąść"[26]. Jak zostało wcześniej powiedziane, podeszłego wieku dożywali szczególnie często mnisi. Już o pierwszym z ruskich mnichów, Antonim Pieczerskim, źródła mówią jako o starcu[27], co poniekąd odnosi się zapewne do rzeczywistego wieku Antoniego, ale w większej nawet mierze do jego rangi w jego środowisku, do autorytetu, jaki mu przypisywano.

Dobrze opisana w literaturze przedmiotu tradycja starców (gr. *geron*) pełniących rolę ojców duchownych sięga do początków monastycyzmu i w tym sensie źródła zawsze pozytywnie traktują starość jako wiek mądrości, kiedy to osiąga się duchową dojrzałość[28], co jednak nie musi oznaczać realnie starczego wieku. Za charakterystyczną trzeba uznać wypowiedź abby Pojmena o Agatonie, którego mimo młodego wieku nazwał „abba", bowiem „jego usta sprawiają, że trzeba go tak nazwać"[29]. Starzec jest w tym znaczeniu mistrzem, nauczycielem, obdarzonym szczególnym autorytetem. Wydaje się równocześnie, że – w świetle źródeł – starości nie można traktować jako wartości samej w sobie, bardzo często bowiem źródła długowieczność wartościują niejednoznacznie. W przypadku starca Symeona, opisywanego w Ewangeliach starość jest raczej przekleństwem. Otrzymał on objawienie, że umrze zanim nie ujrzy Mesjasza (Łk 2, 26)[30], co miało być darem łaski od Boga, samemu Symeonowi jednak przyniosło cierpienie, jego ciało, żyjące zbyt długo stało się słabe[31] i starzec już tylko oczekiwał śmierci, którą uważał za uwolnienie z ciała.

Dojrzałość jest cenionym przymiotem władcy, co dosadnie ujął autor *Powieści minionych lat* z roku 1015, pisząc: „Biada (...) grodowi temu, w którym kniaź jest młody, lubiący wino pić przy gęślach, z młodymi doradcami. Takowych bowiem Bóg daje za grzechy, a starych i mądrych odbiera"[32]. Z drugiej strony jednak cechą przypisywaną ludziom starym była często słabość nie tylko ciała, ale i umysłu, jak w przypadku Wsiewołoda Jarosławowicza, o którym kronikarz pisał, że

---

[26] *Latopis kijowski 1118-1158*, przeł., opr. E. Goranin, Wrocław 1995, s. 57.

[27] *Powieść minionych lat*, s. 124-125.

[28] T. Špidlík, *Wielcy mistycy rosyjscy*, przeł. J. Dembska, red. ks. H. Paprocki, Kraków 1996, s. 155.

[29] *Pierwsza księga starców...*, s. 209.

[30] D. C. Shorr, *The Iconographic Development of the Presentation in the Temple*, „The Art Bulletin", 28, 1946, nr 1, s. 17.

[31] Kosma Jerozolimski, *Pieśń na Ofiarowanie Pańskie*, przeł. ks. W. Kania, w: *Muza chrześcijańska...*, s. 237.

[32] *Powieść minionych lat*, s. 110.

na starość „począł lubić umysły młodych (...); ci zaś poczęli poduszczać go, podburzać na drużynę jego starszą, i ludzie nie mogli dojść do sprawiedliwości u kniazia, poczęli ci młodzi grabić, ludzi sprzedawać, on zaś nie wiedział o tym w chorobach swoich”[33]. Również autorzy cerkiewni nierzadko negują wartość długowieczności. Znamienne wydaje się, że Piotr Mohyła pyta bezpośrednio: jaka „korzyść na tym świecie z głębokiej starości, w czym pomogą długie lata”?[34], przywołując dialog między Jozafatem a Barlaamem[35], a w szczególności jeden jej wątek – zapytanie Jozafata skierowane do Barlaama, ile ten ma lat, na które to pytanie starzec miał odpowiedzieć: „Zdaje mi się, że od moich urodzin minęło czterdzieści pięć lat”. Te słowa zdziwiły księcia, który widział „starca siedemdziesięcioletniego”, ten jednak powiedział doń: „Pobożny królewiczu, nie dziw się (...), chociaż mam wszystkich lat ponad siedemdziesiąt, lecz ich nie liczę, bo przeżyłem je w marnościach tego świata”[36]. Jako realny żywot jest tu traktowany zatem jedynie ten okres, który został przeżyty w czystości, stanie bezgrzesznym.

Żywot grzeszny zostaje zanegowany i niejako wykreślony z losów człowieka. Takie przekonanie można zestawić z innym przekonaniem o wartości symbolicznego *starego* i *młodego* człowieka, które jest powszechnie obecne w literaturze ortodoksyjnej od czasów najdawniejszych. Jan Chryzostom w drugiej połowie IV stulecia pisał, że w obrzędzie chrztu ludzka natura „splamiona rdzą grzechów, zaciemniona dymem występków i pozbawiona danego jej na początku piękna” zostaje odnowiona poprzez zanurzenie i obmycie w obrzędzie chrztu, w wyniku czego powstają „nowi ludzie, świecący blaskiem”[37]. W znacznie późniejszym i pochodzącym z innego obszaru źródle, powstałym między 1037 a 1050 rokiem, *Słowie o Prawie i łasce* metropolity Iłariona, opisana została szeroko podobna antynomia „starego” i „nowego” świata – Rusi pogańskiej i Rusi chrześcijańskiej, która stała się punktem wyjścia dla wyobrażeń o miejscu Rusi w dziejach świata. W sposób symboliczny tę zmianę wyraża zdanie o chrzcie Włodzimierza Wielkiego, który „zrzucił ze siebie (...) szatę człowieka dawnego” i „narodził sie na no-

---

[33] Tamże, s. 167.
[34] M. Melnyk, W. Pilipowicz, dz. cyt., s. 169.
[35] Źródło to było tradycyjnie przypisywane Janowi z Damaszku.
[36] M. Melnych, W. Pilipowicz, dz. cyt., s. 169-170.
[37] Jan Chryzostom, *Katechezy chrzcielne (homilie katechetyczne do tych, którzy mają otrzymać chrzest [zostać oświeceni] oraz do neofitów)*, przeł. ks. W. Kania, opr. ks. M. Starowieyski, Lublin 1994, s. 16-17.

wo”[38]. Iłarion w sposób kontrastowy zestawił tu nowa Ruś ze starą, przedstawiając likwidację starej religii jako wyzwolenie spod panowania sił zła. „Ciemności służenia biesom przyszedł kres” pisał – „burzono pogańskie świątynie, budowano cerkwie, niszczono bałwany, pojawiały się święte obrazy, biesy zmuszono do ucieczki”[39].

Źródła ruskie zestawiając młodość ze starością opisują je również jako okresy życia, które wzajemnie się dopełniają. W taki sposób o młodych i starych mnichach monasteru Pieczerskiego mówi *Powieść minionych lat*: „młodsi pokorni byli wobec starszych i nie śmieli przy nich mówić, jeno czynili wszystko z pokorą i posłuszeństwem wielki”, jednak również starsi „mieli miłość ku mniejszym, pouczali ich, pocieszając jako dziatwę umiłowaną”[40]. Wspólnota mnichów, przedstawiona tu z pewnością w sposób idealizowany, tworzona jest przez starców – nauczycieli i ich uczniów – młodzieńców, jednak nierzadko w literaturze ortodoksyjnej te kategorie zostają przełamane i ulegają zatarciu.

Cechy pozytywne, właściwe wiekowi dojrzałemu w literaturze bizantyjskiej i słowiańskiej przypisywano często młodzieńcom. Nawet człowieka młodego może zatem cechować duchowa i umysłowa dojrzałość, a przede wszystkim zwrócenie ku sprawom transcendentnym, przy niewielkim zainteresowaniu doczesnością. Echa tego przekonania obecne są w wielu źródłach hagiograficznych. Dobrym przykładem są dzieje żyjących w IX wieku Braci Sołuńskich, Cyryla i Metodego. Konstantyna – Cyryla autor jego żywota określał jako „młodego ciałem”, ale „starego umysłem”[41]. O jego bracie Metodym z kolei Klemens z Ochrydy w *Mowie pochwalnej* pisał z kolei, że „już w młodym wieku świeckimi godnościami bywał obdarzany, ponieważ mądrością rozkwitał jak wonny kwiat”[42].

Symbolem dojrzałej postawy młodzieńca stał się w ruskiej literaturze Gleb, który po skrytobójczej śmierci swego brata, Borysa, zamordowanego wedle *Powieści minionych lat* w 1015 roku przez siepaczy Światopełka niejako sam decyduje się na rezygnację z walki, i „jako jagnię niewinne” składa z samego siebie ofiarę po to, by złączyć się cieleśnie i duchowo ze

---

[38] Metropolity Iłariona *Słowo o Prawie i łasce*, w: *Słowo o Bogu i człowieku...*, s. 46.
[39] Tamże.
[40] *Powieść minionych lat*, s. 147.
[41] *Żywoty Konstantyna i Metodego (obszerne)*, przeł. T. Lehr-Spławiński, Warszawa 2000, s. 14-15. Wedle *Mowy pochwalnej* napisanej przez Klemensa z Ochrydu, Konstantyn-Cyryl „przez umysł i cnoty wysoko w górę, niczym orzeł, wzlatywał na skrzydłach ducha”. *Pasterze wiernych Słowian: święci Cyryl i Metody*, wybr., przeł., opr. A. Naumow, Kraków 1985, s. 38.
[42] Tamże, s. 39.

starszym bratem[43]. Gotowość na śmierć wydaje się cechą szczególnie znamienną dla świętych młodzieńców, stawia Gleba pośród męczenników heroicznych czasów chrześcijaństwa, kiedy to podobnie – z godnością wybierali oni śmierć aniżeli wyrzeczenie się siebie.

Kontrast pomiędzy młodością ciała a starością czy dojrzałością umysłu jest dla cerkiewnosłowiańskiej literatury szczególnie istotny jako cecha przypisywana pewnej specjalnej kategorii ludzi idealnych, w której następuje szczególna zamiana ról dziecka i starca: żywot świętego rozpoczyna się od starczych wyrzeczeń i ascezy, kresem zaś jego staje się dziecięca prostota[44], do której dążenie wydaje się celem ascetycznych wysiłków[45]. W jednym z opowiadań z *Łąki duchowej* Jana Moschosa zestawione są postawy ascety, który spędził na pustyni ponad pięćdziesiąt lat i młodego mnicha, który miał zwyczaj bywać w szynku, a jednak to temu drugiemu udało się osiągnąć „czystość serca"[46]. Najlepszym jednak przykładem postaci, która łączy w sobie cechy starcze i młodzieńcze, wydaje się święty Mikołaj, którego *Żywot* przypisuje mu w wieku dziecięcym cechy świadczące o skłonności do wyrzeczenia, właściwe człowiekowi dojrzałemu, jeśli nie staremu: będąc dziecięciem Mikołaj „ssał prawą pierś tylko i to raz dziennie", a co więcej w środy i piątki „wcale jadła nie przyjmował"[47].

W hagiografii granice pomiędzy cechami dziecięcymi i starczymi świętego ulegają zatarciu, podobny proces następuje w ikonografii, która również często nie dokonuje wyraźnych rozróżnień pomiędzy osobami młodymi i starymi. Dziecko wyobraża się konwencjonalnie poprzez postać zawiniętą w powijaki lub jak gdyby pomniejszonego dorosłego (w przypadku postaci płci męskiej cechą wyróżniająca jest również brak brody). Natomiast starość wyobrażana jest przede wszyst-

[43] *Powieść minionych lat*, s. 107-108.
[44] Sergiusz Awierincew pisał o tym mechanizmie w sposób następujący: „Ideałem dobrego dziecka jest (...) cichy, rozumny, maleńki staruszek. Ale, zaczynając od „starczości w dzieciństwie", wybraniec może dojść do „dzieciństwa w starości", do tej cudownej niewinności, która odrzuca ziemskie doświadczenia". S. Awierincew, *Świat jako szkoła*, w: tenże, *Na skrzyżowaniu...*, s. 234.
[45] P. Evdokimov, dz. cyt., s. 137-138.
[46] Paweł, biskup Monembasii, *Opowiadania dla duszy pożyteczne o cnotliwych i bogobojnych mężach i niewiastach*, przeł. i opr. ks. M. Starowieyski, Kraków 1993, s. 150-151; por. P. Evdokimov, dz. cyt., s. 150.
[47] *Kult świętego Mikołaja w tradycji prawosławnej*, wybr i opr. A. Dejnowicz, przeł. J. Stradomski, M. Skowronek, A. Dejnowicz, R. Łużny, A. Naumow, J. Pietrow, Gniezno 2004, s. 36.

kim poprzez szczególne zaakcentowanie brody oraz siwych włosów. Wśród takich wyobrażeń można wymienić szczególnie przedstawienia starotestamentowych proroków, które zdają sie odnosić do starego, minionego czasu, a dla których szczególnym odniesieniem wydają się wizerunki Boga, Odwiecznego dniami, które odnoszone są do pierwszej hipostazy Trójcy Świętej, czyli Boga Ojca. W tym kontekście wyobrażenia starości i młodości łączą się z problemem przemiany bóstwa na przestrzeni dziejów i zmiennego udziału Boga w dziejach świata.

W tradycji wczesnochrześcijańskiej i bizantyjskiej tajemnicę Trójcy Świętej opisuje się często za pomocą obrazów przedstawiających Chrystusa raz w ciele młodzieńca, raz jako człowieka dojrzałego, czy wreszcie pod postacią starca[48]. W jakimś sensie takie znaczenie ma też każde wyobrażenie Chrystusa jako wcielonego Logosu. W XII wieku Anna Komnena o takim wizerunku pisała: „Jak śmie, o Panie, co nie masz początku, malarz przedstawiać Cię w postaci dziecka"[49.] Obraz taki w pełni oddaje wschodnia ikonografia Chrystusa – Dziecięcia na ikonach Hodegetrii, gdzie Jezus ukazywany jest hieratycznie jako sztywno zasiadający na ręku Bogurodzicy o twarzy, której proporcje i pomarszczone czoło mają wskazywać na jego starczy wiek.

Ten kontrast między starością i młodością najpełniej jednak oddaje ikonografia i hymnografia święta Spotkania Pańskiego, które stanowi upamiętnienie przybycia do świątyni Marii i Józefa z małym Jezusem i ich spotkanie ze starcem Symeonem i prorokinią Anną. Według *Hermenei* Dionizego z Furny[50], wyobrażenie Spotkania Pańskiego to: „Świątynia, baldachim, pod nim stół, a na nim złota kadzielnica. Święty Symeon »Ten-Który-Przyjął-Boga« [*ho Theodóchos*], trzyma w ramionach Dzieciątko Jezus, które go błogosławi (...), Anna, wskazująca na Chrystusa i trzymająca zwój z napisem: »Ta oto dziecina stworzyła niebo i ziemię«"[51]. Ikony Spotkania Pańskiego akcentują często starość Symeona, który nie tylko jest człowiekiem długobrodym i siwym, ale również często przygarbionym, co uwypukla kontrast miedzy jego starczym wiekiem a młodością Jezusa.

---

[48] G. Dagron, *Holy Image and Likeness*, „Dumbarton Oaks Papers", 45, 1991, s. 28.
[49] *Wizerunek Chrystusa*, przeł. A. Szastyńska-Siemion, *Muza chrześcijańska...*, s. 302.
[50] Ten podręcznik sztuki malarskiej pochodzi z XVIII stulecia, jak sie jednak uważa stanowi zapis tradycji malarstwa ikonowego sięgających do czasów bizantyjskich.
[51] Dionizjusz z Furny, *Hermeneia czyli Objaśnienie sztuki malarskiej*, przeł. I. Kania, red. M. Smorąg Różycka, Kraków 2003, s. 104.

W pochodzącej z IV stulecia pieśni na ten dzień autorstwa Efrema Syryjczyka odnajdujemy objaśnienie tego spotkania: „W pieluszki owinięte Dziecię czcigodny starzec błagał, bo poznał, kim jest Ono, wiedział, że go związało, że starsze jest od słońca i od Adama”[52]. Treścią wydarzenia jest spotkanie starca i młodzieńca, jednak waga spotkania polega na tym, że młodzieniec wcale nie jest dzieckiem, ale „Najstarszym ze wszystkich dni”, starzec Symeon zaś okazuje się w istocie nie być starcem wobec Boga przedwiecznego w ciele dziecka. Homilie bizantyjskie przeznaczone na dzień tego święta nierzadko opisują Symeona jako biegnącego w niemal tanecznym ruchu, pełnego radości na spotkanie z Jezusem, i to poruszenie również bywa częstym wątkiem podejmowanym przez ikonografów[53]. W tym miejscu kategorie wieku jak gdyby zacierają się i tracą swoje znaczenie. Cielesność jawi się jako jedynie ułudna „szata”, która okrywa istotę ludzką tylko przez jakiś czas, i która jest właśnie raczej „przebraniem”, aniżeli określeniem ludzkiej tożsamości. Starość i młodość, upływ czasu nie określają zatem człowieczeństwa, ponieważ to, co jest jego istotą, odnosi się do tego, co niewidzialne.

Bezustannym dążeniem człowieka jest zwycięstwo nad ciałem ze wszystkimi jego słabościami i powrót do czasu sprzed postępku Ewy i Adama, a zatem do „niezniszczalności” ciała. Chodzi tu więc przemienienie – jak czytamy w pochodzącej z IV stulecia *Modlitwie Makryny na łożu śmierci* tego, co „śmiertelne jest i bez uroku (…), w nieśmiertelne piękno”[54].

---

[52] Efrem Syryjczyk, *Pieść o Maryi, Symeonie i Dziecięciu*, w: *Teksty o Matce Bożej. Ojcowie Kościoła greccy i syryjscy*, przeł. i wst. ks. W. Kania, Niepokalanów 1981, s. 64.

[53] Por. H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981, s. 84-90.

[54] Grzegorz z Nyssy, *Modlitwa Makryny na łożu śmierci*, przeł. M. Bednarz, w: *Muza chrześcijańska…*, s. 118.



1. Matka Boska Hodegetria, Macedonia (?), XV w., Muzeum Narodowe w Warszawie.



2. Narodziny św. Mikołaja – klejmo ikony św. Mikołaja ze scenami z życia, Rosja, XIX w., Muzeum Narodowe w Warszawie.



3. Nauka św. Mikołaja – klejmo ikony św. Mikołaja ze scenami z życia, Rosja, XIX w., Muzeum Narodowe w Warszawie.



4. Spotkanie Pańskie, Rosja, XIX w., Muzeum Narodowe w Warszawie.

Grzegorz Trościński
(Rzeszów)

ICONES MORTIS – EMBLEMATY GEORGIUSA AEMILIUSA I HANSA HOLBEINA W NIEZNANYM POLSKIM PRZEKAZIE Z XVIII WIEKU. Z DZIEJÓW LITERACKIEGO TOPOSU TAŃCA ŚMIERCI W POLSCE

W księgozbiorze Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu (dawnej Bibliotece Wyższego Seminarium Duchownego) w dziale starych druków pod sygnaturą 30796 przechowywany jest nieznany badaczom i nienotowany w naukowych źródłach czy bibliografiach egzemplarz emblematycznego druku *Icones Mortis duodecim imaginibus praeter priores, totidemque inscriptionibus, praeter epigrammata e Gallicis a Georgio Aemylio in Latinum versa, cumulatae*, wydany w Lyonie przez Jana Frelloniusa w 1547 roku[1]. Dzieło, będące owocem pracy malarsko-literackiej, zawiera zbiór wybranych drzeworytów Hansa Holbeina Młodszego należących do słynnego cyklu *Tańca śmierci* z 1525 roku[2] oraz łacińskie epigramaty towarzyszące obrazom. *Icones Mortis* wydane zostały po raz pierwszy w Lyonie w 1538 roku (*Les simulachres et historiees faces de la Mort, autant elegamment pourtraictes que arti-*

---

[1] Razem z wymienionym dziełem wydrukowane zostały: 1. *Medicina animae, tam iis, qui firma, quam qui adversa corporis valetudine praediti sunt [...] maxime necessaria*; 2. *Ratio et methodus consolandi periculose decumbentes*; 3. Caecilius Ciprianus episcopus Carthaginensis et martyris, *Sermo de mortalitate*; 4. *Oratio ad Deum, apud aegrotum, dum invisitur dicenda*; 5. *Oratio ad Christum, in gravi morbo dicenda*; 6. Ioannes Chrysostomos, *De patientia et consummatione huius seculi, de secundo Adventu Domini [...], sermo*.

[2] Hans Holbein Młodszy stworzył trzy cykle drzeworytów poświęconych tematyce wanitatywnej: *Alfabet śmierci* (*Mały Alfabet* z 1520 roku i *Duży Alfabet* z 1521) oraz *Taniec Śmierci*, nad którym pracował, jak przypuszcza się, od 1523 do 1524 czy nawet do 1525 roku. *Taniec śmierci* w pierwszym wydaniu obejmował 40 drzeworytów.

ficiellement imaginees) z epigramatami w języku francuskim autorstwa Gillesa Corrozeta, które w następnym wydaniu z roku 1542, również w Lyonie (edytorami byli Jan i Francois Frellon), przetłumaczone zostały przez Georgiusa Aemiliusa na łacinę; od tej edycji zaczyna się niebywała kariera zbioru[3], trwająca do XVIII wieku, obejmująca również tłumaczenia na inne języki europejskie[4].

Zbiór z 1547 roku zawiera 53 ryciny i tematycznie należy do popularnych w późnym średniowieczu i pierwszych dziesięcioleciach XVI stulecia wyobrażeń *danse macabre*[5]. Kompozycja zbioru prezentuje czy-

---

[3] Kolejne wydania pochodzą z 1545 (Lyon), 1547 (Lyon), 1554 (Bazylea), 1574 (Kolonia), 1654 (Antwerpia).

[4] M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Roma 1964, s. 326. Niemiecka wersja zatytułowana *Todtentanz durch alle Stendt der Menschen [...] mit schönen Figuren und guten Reimen gezieret* z rycinami opartymi na drzeworytach Holbeinowskich powstała już w 1579 roku i wydana została w Wiedniu (Zob. J. Pelc, *Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002, s. 99-100).

[5] Najstarszy Taniec Śmierci z Klein-Basel pochodzi z 1312 roku. Jednak najsłynniejsze było malowidło w krużgankach Cmentarza Niewiniątek w Paryżu, zaginione w XVII wieku. Pod Tańcem Śmierci znajdowały się wanitatywne sentencje. Przypuszcza się, że drzeworyty wykorzystane przez Guyota Marchanta w pierwszym wydaniu *La Danse macabre* z 1428 roku wzorowane były na przedstawieniu z 1424 z Cmentarza Niewiniątek. Początkowo w Tańcu Śmierci postacią główną jest zmarły – transi, toteż właściwie jest to taniec zmarłych. Oglądający widzi siebie w perspektywie *vanitas*. Na takie ukształtowanie przedstawienia miała niezaprzeczalny wpływ popularna od XIII wieku przypowieść o *Trzech zmarłych i trzech żywych*. Dopiero około 1500 roku pojawia się w sztuce wyrazista alegoria śmierci – ludzki szkielet, niebędący już sobowtórem zmarłego lub nieokreślonym zmarłym, a personifikacją, która już w takim kształcie występuje w cyklach Hansa Holbeina, o ile to właśnie nie on jest jej twórcą (J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, tłum. T. Brzostowski, wstęp H. Barycz, posłowie S. Herbst, Warszawa 1992, s. 175-177; Ph. Ariès, *Człowiek i śmierć*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1992, s. 116-122). „Początkowo taniec śmierci to […] wspólny pląs, później krąg taneczny stopniowo rozpada się na pary i osiąga znakomitą, w pewnym sensie ostateczną, redakcję z ręki Hansa Holbeina Młodszego, który do szczytu doprowadził indywidualizację epizodów i odrębną charakterystykę poszczególnych postaci reprezentujących zawody, stany, szczeble hierarchii społecznej. Tym razem jest to już nie pośmiertny obraz człowieka, nie trup, lecz szkielet, personifikacja śmierci jako niszczącej siły, działającej intencjonalnie” (J. Białostocki, *Płeć śmierci*, Gdańsk 2007, s. 50). Opinia o nowatorstwie ujęcia Holbeinowskiego przyjęła się dziś powszechnie, choć badacze wskazują bezpośrednie związki tego autora z wcześniejszymi dziełami interesującego nas zagadnienia. Z połowy XV wieku pochodzi poemat zatytułowany *Le Mors de la pomme*, którego autor mógł inspirować się obrazami i wierszami tanecznego koła zmarłych z klasztoru w Amiens z około 1450 roku. Śmierć przedstawiona została

telny program ideowy, a zorientowana została na przedstawienie historii ludzkości w perspektywie *vanitas*. Pierwszy drzeworyt zatytułowany *Creatio mundi*[6] ilustruje nie tylko stworzenie człowieka w ogóle; nawiązaniem do drugiego opisu z Księgi Rodzaju eksponuje powołanie do życia niewiasty z Adamowej kości i jej rolę w upadku pierwszych ludzi. Wydaje się, że wybór takiego przedstawienia stworzenia świata jest zamierzony, ponieważ kolejna rycina nosząca tytuł *Peccatum* prezentuje grzech pierworodny – niewiasta kuszona jest przez węża, a świadectwem złamanego zakazu jest podawane Adamowi na dłoni jabłko[7]. Narodziny niewiasty z kości mężczyzny pozostają w logicznym związku z pierwszymi czterema rycinami, których celem jest wierne i jednoznaczne zilustrowanie narodzin śmierci jako następstwa ludzkiej winy.

Toteż trzeci drzeworyt zatytułowany *Mors* obrazuje wygnanie z Edenu, czyli skutki grzechu pierworodnego łącznie z narodzinami

---

w ferworze pracy: między innymi uśmierca papieża pośród jego dworu, rycerza w czasie bitwy. Ujęcie to przypomina *Godzinki* Simona Vostre'a z 1512 roku. E. Mâle sądzi, że Holbein znał wymienione dzieła. „Jego wielki taniec śmierci oddala się bowiem od rzeczywistości klasycznego stereotypu i stanowi nie tyle taniec, ile serię nakładających się na siebie scenek rodzajowych – jakie znalazły się już przedtem w *Le Mors de la pomme* i *Godzinkach* Simona Vostre'a – i innych, które wymyślił: Śmierć pomagająca Adamowi orać ziemię, towarzysząca w przechadzce cesarzowej, krocząca obok oracza i poganiająca konie" (J. Delumeau, *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII-XVIII wieku*, tłum. A. Szymanowski, Warszawa 1994, s. 119). W tym kontekście łatwo dostrzec podkreślane przez badaczy zdumiewające nowatorstwo polskiego literackiego *danse macabre* – *Rozmowy Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*, gdzie Śmierć tradycyjnie przedstawiona została jako transi, czyli zgodnie z wczesnymi wyobrażeniami, ale i nowocześnie, gdyż w serii rodzajowych scen.

6 Posiada on pewną skazę, która w późniejszych wydaniach została usunięta. Przez środek ryciny biegnie pionowo jasna rysa przechodząca przez twarz Boga Ojca i łono Adama, które w sandomierskim egzemplarzu zostało cnotliwie i zapewne w szczerym zgorszeniu zamalowane tym samym atramentem, którym napisane zostały polskie tłumaczenia łacińskich epigramatów. Wyobrażenie stworzenia niewiasty z kości mężczyzny przypomina wykorzystywane w inkunabułach drzeworyty, przykładem *Supplementum chronicarum* Jakuba Filipa de Bergamo wydany w Wenecji 15 lutego 1492 roku.

7 Na tej rycinie również wstydliwe części ciała zostały ukryte – Adamowe przyrodzenie zamalowano, Ewie zaś dorysowano na biodrach przepaskę. Ocenzurowany został również kolejny, trzeci drzeworyt. Odstąpiono od nielogicznych korekt przy następnych rycinach, ale one przedstawiają pierwszych ludzi już ubranych. Cenzor nie zauważył, że nagość postaci korespondowała z biblijnym brakiem wstydu w pierwotnym stanie szczęścia; pojawił się on jako jeden ze skutków grzechu pierworodnego, co ubiorem zasygnalizował Holbein, dbając o logiczną spójność wierną Biblii.

śmierci, której wizerunek został tu po raz pierwszy zaprezentowany, dodatkowo w konwencji ludycznej z instrumentem w ręku, na którym przygrywa uciekającym w przerażeniu ludziom.

Taniec Śmierci nie może obejść się bez muzyki, a prawda o ludzkim życiu bez przenikliwej ironii. Groza i wesołość, strach i kpina – silna kontrastowość widoczna w cyklu Holbeina zawładnie światem ludzi zdominowanym przez śmierć, kontrującą ich życiowe plany, wkraczającą nieoczekiwanie *in medias res*, by wymierzyć kres; to również źródło dramaturgii Holbeinowskich przedstawień. Od tego obrazu śmierć towarzyszyć będzie człowiekowi w omawianym cyklu nieustannie[8], co ilustrują ryciny prezentujące ludzi różnych stanów w jej towarzystwie, o czym dalej.

Tymczasem czwarty drzeworyt (tylko pierwsze cztery ilustracje posiadają tytuły oprócz umieszczonych w nagłówkach cytatów z Pisma Świętego) zatytułowany *Maledictio* ilustruje kolejne skutki grzechu – rodzenie dzieci przez niewiastę oraz ciężką pracę mężczyzny. Cykl wieńczy przestawienie Sądu Ostatecznego (jako przedostatnie), na którym nie ma wizerunku śmierci, co również jest biblijnie i teologicznie poprawne. W ten sposób przedstawione zostały w lapidarnym skrócie dzieje ludzkości, zredukowane do śmierci, wanitatywnego *memento*. Początkowi i końcowi patronuje Bóg, środkowemu biegowi życia i dziejów człowieka – Śmierć oraz towarzyszący jej na kilku rycinach Diabeł. Całość cyklu zamknięta została obrazem z wizerunkiem herbu śmierci, choć wymowa iconu pozwala interpretować to przedstawienie jako nagrobek śmierci, co jest uzasadnione w kontekście wcześniejszego wyobrażenia Sądu Ostatecznego, na którym śmierć została pokonana. Za takim traktowaniem iconu przemawia niszczenie klepsydry przez śmierć przy pomocy kamienia trzymanego w jej szkieletowych rękach – jest to wyraźny znak końca czasu (wcześniej klepsydra była nieodłącznym rekwizytem wszystkich przedstawień w obrębie Holbeinowskiego *danse macabre*).

Cztery początkowe i dwie ostatnie ryciny tworzą ideową i kompozycyjną ramę dla rozbudowanego Tańca Śmierci[9]. Poszczególne obrazy

[8] W obrębie mortualnego tematu zostały umieszczone ryciny nieprzedstawiające śmierci, a włączone do cyklu po zilustrowaniu uśmiercanych ludzi wszelkiego stanu i kondycji. Należą do nich najbardziej emblematyczne ogniwa – rycina przedstawiająca Amora ze strzałą i tarczą oraz trzy ilustracje z dziećmi: jadącymi na kijach i wracających z polowania (Dzieci I), niosącymi dziecko i winne grona (Dzieci II), trzymającymi rycerskie rekwizyty (Dzieci III).

[9] Jest on również ideą przewodnią *Alfabetu śmierci*. Przedstawienia tego chronologicznie wcześniejszego cyklu korespondują z kilkoma wyobrażeniami omawianego.

przedstawiają, można już rzec tradycyjnie, osoby różnego stanu i kondycji w towarzystwie Śmierci – szkieletu ludzkiego. Postacie uszeregowane zostały hierarchicznie i właśnie taki układ podkreśla egalitaryzm doświadczenia śmierci. Kolejno przedstawieni zostali: papież, cesarz, król, kardynał, cesarzowa, królowa, biskup, książę, opat, ksieni, szlachcic, kanonik, sędzia, prawnik, senator, kaznodzieja, ksiądz, mnich, mniszka, staruszka, lekarz, astrolog, bogacz, kupiec, żeglarze, rycerz, hrabia, starzec, hrabina, szlachcianka, panna (księżna), handlarz, rolnik-oracz, dziecko, żołnierz, gracz, pijak, głupiec, rabuś, ślepiec, woźnica, żebrak[10]. Wystąpiła w Holbeinowym Tańcu Śmierci plejada alegorycznych postaci znanych z wcześniejszych przedstawień *danse macabre*, jak również rodzącej się i zdobywającej popularność emblematyki. Również rekwizyty towarzyszące postaciom nie są zupełną nowością.

Taniec śmierci wpisany w genezyjsko-eschatologiczną ramę realizuje przynajmniej trzystopniowy program. Po pierwsze, ma wywołać strach przed śmiercią, którego źródłem jest świadomość jej powszechności. Po drugie, ukazując nagłe, nieoczekiwane wkroczenie Śmierci w ludzkie życie, ma uzmysłowić niebezpieczeństwo potępienia, w momencie, kiedy rachunek z Bogiem jest nieuregulowany. Po trzecie, wzbudzić troskę o właściwe przygotowanie człowieka do śmierci, przewartościować wartości doczesne.

W ten sposób splecione zostały podstawowe wanitatywne wątki: *danse macabre*, *ars moriendi*, *contemptus mundi* oraz *vado mori*.

Nie można pominąć w tym miejscu ryciny piątej, pełniącej w cyklu ważną funkcję. Przedstawia jedynie grające na siedmiu trąbach i innych instrumentach szkielety. Motta towarzyszące rycinie pochodzą z Księgi

---

[10] Pierwsze Tańce Śmierci przedstawiały tylko mężczyzn, co wynikało z przewagi piastowanych przez nich funkcji i godności. W następnym etapie wprowadzono również kobiety w odpowiednich wariantach do męskich postaci, z dodaniem okresów życia i stanów fizycznych. Guyot Marchant wydawca *La Danse macabre* (1485 rok) w kontynuacji swego dzieła wydał Taniec Śmierci kobiet, do którego wiersze napisał Martial d'Auvergne. Od tego momentu idea równości wszystkich wobec śmierci wyrażona została w sposób pełny, a zatem dydaktycznie jednoznaczny i uniwersalny (J. Huizinga, dz. cyt., s. 177-178). Początkowo liczba postaci wynosiła dwadzieścia cztery, szybko jednak rozrosła się do czterdziestu (u Holbeina czterdzieści dwie postacie). Stefan Vrtel-Wierczyński ustalił na podstawie Tańca Śmierci z kościoła Panny Marii w Lubece określoną kolejność: papież, cesarz, cesarzowa, kardynał, król, biskup, książę, opat, rycerz, mnich, burmistrz, kanonik, szlachcic, lekarz, lichwiarz, kapelan, wójt, zakrystian, kupiec, pustelnik, chłop, młodzieniec, dziewica, dziecko (*Wstęp*, w: *Średniowieczna poezja polska świecka*, wstęp i oprac. S. Vrtel-Wierczyński, Wrocław 1952, s. XXXIV).

Rodzaju oraz z Apokalipsy św. Jana, czyli odsyłają do skojarzeń z totalną zagładą ludzkości, na początku jej dziejów w czasie potopu i końcu – w związku z otwarciem siódmej pieczęci i wizjami siedmiu trąb. To kolejna rama, określmy ją mianem gniewu Bożego, wydobywająca nie tylko *memento* zagłady, sądu, ale przede wszystkim eksponująca grzech i karę za jego popełnianie, toteż niektórym personifikacjom, szczególnie grzeszników, towarzyszy wizerunek diabła. Przypomnienie minionej zagłady potopu i przyszłej, apokaliptycznej służy potęgowaniu strachu. Śmierć nie jest wystarczającą przestrogą w opamiętaniu grzeszników, silniej oddziaływać mogą jedynie sąd Boży i potępienie. Na pierwszym planie przedstawiony został szkielet bijący z ekspresją w dwa kotły, wygrywający złowrogi rytm do tańca śmierci[11].

Cykl Holbeina i Aemiliusa w pełni podporządkowany został idei Tańca Śmierci oraz wyznacznikom konstytuującym ten uniwersalny topos. Struktura plastyczno-literacka nawiązuje, choć już w nowoczesnym emblematycznym kształcie, do synkretycznego przekazu obrazowo-słownego, wszak najstarszym drukowanym Tańcom Śmierci towarzyszyły sentencje. „Literackie i plastyczne Tańce Śmierci – jak zauważa Danuta Künstler-Langner – wygenerowały pewien określony model tematyczno-formalny reju śmierci, składający się zarówno z obrazu śmierci, nawołującej ludzi do balu (groteskowo rozbawionej i uzbrojonej), a równocześnie z wyliczenia ludzi różnych stanów i zawodów – tancerzy widowiska. Ten wyznacznik tematyczno-formalny okazuje się stałą, półgotową strukturą o treściach uniwersalnych (archetyp śmierci rodzaju ludzkiego), obecną w Tańcach Śmierci i tworzącą rdzeń strukturalny toposu Tańca Śmierci. Taniec ten, bujnie krzewiący się w okresie od średniowiecza do baroku i później, stworzył konkretną formację toposową, wywołującą klimat lęku przed śmiercią, czekającą na każdego człowieka, a zarazem dążącą do amplifikacji idei *vanitas* i *memento mori*"[12].

---

[11] Przedstawienia *danse macabre* już w swych początkach wykorzystywały rekwizyty muzyczne. W Tańcach Śmierci z La Chaise-Dieu, Lubeki i Berlina zmarły muzykant umieszczony został pod amboną kaznodziei, z kolei w przedstawieniach z Bazylei ożywione transi grają na piszczałce i bębenku na progu kostnicy. W *Blockbuch* z 1465 roku zmarły gra na dudach, natomiast w *Blockbuch* z około 1485 roku z Ulm lub Heidelbergu przedstawiona została orkiestra składająca się z jednego trębacza i trzech grających na piszczałkach. W edycji Guyota Marchanta z 1486 roku znaleźli się zmarli grający na dudach, pozytywie, piszczałkach i harfie. Jednocześnie dmący w piszczałkę wali w bęben (J. Delumeau, dz. cyt., s. 113-114).

[12] D. Künstler-Langner, *Idea vanitas, jej tradycje i toposy w poezji polskiego baroku*, Toruń 1996, s. 49, zob. rozdz. *Tańce Śmierci*, s. 45-52.

Icones mortis posiadają typową dla emblematów trzyczęściową konstrukcję. Lemmatami są cytaty z Pisma Świętego, zarówno ze Starego, jak i Nowego Testamentu. Pod rycinami umieszczone zostały łacińskie epigramaty cztero- lub sześciowersowe, opisujące i komentujące z tendencją do uogólnień wyobrażenia iconu. Posiadają one wszelkie cechy subskrypcji[13]. *Icones mortis* z 1547 roku musiały być traktowane jako emblematy, ponieważ dołączono do nich cztery przedstawienia Amora i dzieci w identycznej oprawie inskrypcji i subskrypcji. Poza tym nie można nie zauważyć, że w latach od wydania omawianego dzieła po raz pierwszy, czyli z subskrypcjami w wersji francuskojęzycznej, do edycji z roku 1547, ukazywały się zdumiewające dzieła niezwykłego prawnika Andrea Alciatusa. Pierwsze wydanie *Emblematum libellus*, najprawdopodobniej bez wiedzy autora, miało miejsce w Augsburgu w 1531 roku w drukarni Heinricha Steynera, który zamówił ryciny u Jörga Breu (104 emblematy z 98 drzeworytami). Kolejne, tym razem autoryzowane, ukazało się w Paryżu w 1534 roku (reedycja: Paryż 1542), edytowane przez Chrétiena Wechela z drzeworytami Merkurego Jollata (113 emblematów).

Już w 1536 roku Jean le Fevre przetłumaczył zbiór na francuski (*Livret des emblemes*), a Wolfgang Hunger – na niemiecki w 1542 (*Das Buechle der verschroten*). W 1546 roku w weneckiej oficynie Alda Manuzia synowie słynnego drukarza wypuścili spod prasy drukarskiej Alciatusową *Książeczkę emblematów* z 86 nowymi utworami i 84 drzewo-

---

[13] Pamiętać należy, że „epigramaty renesansowe tworzyły czasem złożone kompozycje. Już wczesny renesans znał dobrze krótkie zazwyczaj wiersze „na obraz" (*in imaginem*), pisywane jako swoisty literacki komentarz do portretów konkretnych osób czy uogólnionych postaci (np. uczonego, żołnierza, wodza, monarchy). Z czasem (już około poł. XVI w.) jako osobny gatunek wykształciły się wydawane często lub pozostające tylko w rękopisach serie takich „wizerunków", z łacińska zwanych *icones* lub *imagines*, których pełna konstrukcja składała się: 1) z ryciny przedstawiającej konkretną postać czy uogólniony portret przedstawiciela danej profesji; 2) sentencji, określającej konstytutywne cechy (cechę) owej postaci; 3) wiersza, zazwyczaj krótkiego, epigramu […], nawiązującego do sentencji, określającej pełniej ową postać, dającej „pisany" (obok „malowanego") portret. W podobny sposób epigramy na godła herbowe stawały się częścią stemmatów, a związane z rycinami emblematycznymi, częścią emblematów, a także popularnych w ówczesnej Europie cyklów ilustrowanych bajek" (J. Pelc, *Epigramat*, w: *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze – Renesans – Barok*, pod red. T. Michałowskiej, przy udziale B. Otwinowskiej i E. Sarnowskiej-Temeriusz, Wrocław 1990, s. 169-170). Omawiany cykl, mimo zbieżności w tytule ze wskazanymi przez Janusza Pelca *icones/imagines* traktujemy jako zbiór emblematyczny.

rytami[14]. Tak więc przed edycją *Icones Mortis* z 1547 roku ukazało się sześć wydań Alciatusowego bestseleru – wymowne świadectwo nowych potrzeb i gustów. Jeśli w pierwszym wydaniu panował (przynajmniej częściowo) kompozycyjny chaos, to już w drugim, dokonanym pod okiem autora, układ całości był przejrzysty, a każdy emblemat znajdował się na oddzielnej stronie. Taki właśnie układ posiadają *Icones Mortis*: jedna strona – jeden emblemat, co wyraźnie świadczy o nowych, jeśli idzie o typ druku, tendencjach. Nie nagromadzenie treści jest priorytetem, a przestrzenne i pełne szacunku dla nowego typu przekazu rozplanowanie karty, sprzyjające traktowaniu każdego utworu jak odrębnego przedmiotu lektury, medytacji.

Egzemplarz będący w posiadaniu Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu znajdował się wcześniej w konwencie OO. Reformatów w Stobnicy (dziś Stopnica)[15], o czym informuje pomieszczona na górnym marginesie karty tytułowej nota proweniencyjna, innych bardziej szczegółowych brak. Druk jest kompletny, bez uszkodzeń, posiada naniesioną paginację ołówkową w prawych górnych rogach kart recto, jest ona jednak kilkakrotnie pomylona (pominięcie w numeracji kilku kart). Na karcie pierwszej dodanej w czasie oprawiania druku wpisane zostało w XVII wieku łacińskie elogium będące jednocześnie technopaegium w formie krzyża lub krzyżyka z zawieszką w kształcie litery „O”. Na końcu druku po napisie identyfikacyjnym drukarza: „Lugduni, excudebat Ioannis Frellonius, 1547” – na kilku kartach dodanych w czasie oprawy druku wpisane zostały tym samym pismem co elogium łacińskie sentencje z różnych ksiąg biblijnych opatrzone nagłówkiem: „Sententis ex Sacra Scriptura”. Przy kilku emblematach umieszczone zostały odręczne napisy w języku hebrajskim. Do jednego z nich przetłumaczonego na język polski odnosi się dopisana polskojęzyczna subskrypcja emblematu.

Jednak najbardziej interesującymi rękopiśmiennymi zapiskami są epigramaty w języku polskim. Pełnią rolę subskrypcji, a zapisane zostały

---

[14] M. Praz, dz. cyt., s. 248-252; J. Pelc, *Obraz – słowo – znak. Studium o emblematach w literaturze staropolskiej*, Wrocław 1973, s. 18; R. Krzywy, *Wstęp*, w: A. Alciatus, *Emblematum libellus. Książeczka emblematów*, tłum. A. Dawidziuk, B. Dziadkiewicz, E. Kustroń-Zaniewska pod kierunkiem M. Mejora, wstęp i oprac. R. Krzywy, Warszawa 2002, s. VIII.

[15] Konwent Reformatów w Stopnicy ufundowany został przez Krzysztofa Ossolińskiego wojewodę sandomierskiego i jego żonę Zofię w 1639 roku. Reformaci stopniccy oparli się kasatom w czasie zaborów. 7 listopada 1944 roku klasztor wysadzony został w powietrze przez Niemców. Przypuszcza się, że było to miejsce pochówku Jana Chryzostoma Paska i matki pamiętnikarza.

pod łacińskim tekstem podpisu, na dolnym marginesie; zdarza się, że dokończenie subskrypcji znajduje się na tej samej stronie na bocznych marginesach. Na 53 łacińskie epigramaty, utworów polskich jest 32. Towarzyszą następującym emblematom: *Creatio mundi*, *Peccatum*, *Mors*, *Maledictio*, zagłada (szkielety dmące w trąby), papież, cesarz, król, kardynał, cesarzowa, królowa, biskup, książę, opat, ksieni, kanonik – prałat, senator, kaznodzieja, ksiądz, mnich, mniszka, staruszka, lekarz, astrolog, bogacz, kupiec, księżna, handlarz, gracz, Amor, dzieci I, Sąd Ostateczny. Wierszowany wstęp *Ad lectorem christianum, epigramma* nie został spolszczony. Przeważają utwory czterowersowe (18), obok dwuwersowych (4), sześciowersowych (6) i ośmiowersowych (4). W jednym przypadku przy rycinie przedstawiającej Amora subskrypcja jest podwójna, jednak nie mamy do czynienia z częstą w emblematyce wariantywnością subskrypcji. Polskie wiersze prezentują różny stopień wierności względem łacińskich epigramatów. Oprócz swobodnych parafraz znalazły się również utwory oryginalne.

Autorstwo epigramatów, jak również dokładny czas ich powstania pozostają nieustalone. Nie wiadomo, do kogo personalnie należał egzemplarz, kiedy trafił do Biblioteki Seminarium Duchownego w Sandomierzu, gdyż stopniccy reformaci nie zostali skasowani, a główny trzon księgozbioru sandomierskiej książnicy stanowiły biblioteki klasztorne przejęte po kasatach[16]. Można przypuszczać, że książka trafiła najpierw do konwentu Reformatów w Sandomierzu, a po ich kasacie wraz z resztą księgozbioru do nowopowstałej biblioteki seminaryjnej. Charakter pisma może wskazywać na połowę lub drugą połowę XVIII wieku. Przypuszczenie to zdaje się potwierdzać również leksyka tekstów. Przykładem sformułowanie użyte w epigramacie umieszczonym pod ryciną przedstawiającą cesarza: „nie dać jej biletu" (o Śmierci), które skłania do przypuszczeń, że utwory mogły powstać w czasie popularności biletów wizytowych, czyli w drugiej połowie XVIII wieku lub w późnych czasach saskich. Pewnym tropem pozwalającym dookreślić czas powstania cyklu i podjąć kwestię autorstwa jest wymienienie nazwiska Małyszko w subskrypcji pod ryciną przedstawiającą Kardynała:

> Przyszła do kardynała Śmierć z brodą kosmatą,
> Zdejmuje mu kapelusz, bo minęło lato.

[16] W. Wójcik, *Włączenie zbiorów poklasztornych do Biblioteki Seminarium Duchownego w Sandomierzu*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne", Lublin 1960, t. I, z. 2, s. 50-65.

„Sam nie wiem, gdzie mam mieszkać na tę zimę”.
„Mości księże Małyszko, ja Waćpana przyjmę”[17].

Wymienioną osobą jest najprawdopodobniej Tomasz Aleksander Małyszko (urodzony około 1721 – zmarł w Przemyślu 17 V 1801 roku), kanonik przemyski, doktor filozofii, historyk, doktor obojga praw. Studiował w Akademii Krakowskiej, w której uzyskał stopień bakałarza i doktora filozofii w 1738 roku. Od 1745 do 1751 roku nauczał kolejno gramatyki, poetyki, retoryki i dialektyki w Szkołach Nowodworskich, gdzie w roku 1747 wystawił własnego autorstwa sztukę (*Perseus monstruorum domitor…*, Kraków 1747), w której pod alegorią Perseusza przedstawił Chrystusa Zbawiciela[18]. Od 1755 był nauczycielem języka hebrajskiego na Wydziale Teologicznym Akademii Krakowskiej[19], do 1785 roku sprawował funkcję proboszcza parafii Siepraw, od 1760 pełnił urząd kaznodziei zwyczajnego w katedrze przemyskiej[20]. Wymieniony został jako jeden z kaznodziejów wygłaszających kazanie po uroczystych nieszporach 8 września 1763 roku w dniu koronacji figury Matki Boskiej Rzeszowskiej w kościele bernardynów[21].

Można przyjąć, że trzeci wers zacytowanego wyżej utworu jako elegijna wypowiedziana pierwszoosobowo skarga na niepewność życia w podeszłym wieku[22] (możliwe, że dotyczy jakiejś trudnej sytuacji bole-

---

[17] *Icones Mortis…*, k. A7 recto.

[18] B. Brzuszek OFM, *Małyszko Tomasz Aleksander*, w: *Słownik polskich teologów katolickich*, pod red. H. E. Wyczawskiego OFM, Warszawa 1982; Informacje o Małyszce przekazał niewiele po jego śmierci: Hieronim Juszyński w *Dykcjonarzu poetów polskich* (Kraków 1820, t. 1, s. 277); również *Encyklopedia Orgelbrandta*, t. 17, s. 906.

[19] B. Brzuszek, dz. cyt.; A. Jocher, *Obraz bibliograficzno-historyczny literatury i nauk w Polsce od wprowadzenia do niej druku po rok 1830 włącznie*, t. 1, Wilno 1840, s. 338.

[20] B. Brzuszek, dz. cyt.

[21] *Addytament albo opisanie krótkie koronacyi cudownej statui Matki Boskiej Maryi na lewej ręce piastującej Jezusa, a w prawej berło od lat 250 cudami sławnej w kościele rzeszowskim WW. OO. Bernardynów prowincyi ruskiej Roku Pańskiego 1763 dnia 8 września odprawionej*, b.m., 1763, k. 1-2.; Zob. J. Rusecki OFM, *Z dziejów kultu bernardyńskiego sanktuarium maryjnego w Rzeszowie*, „W nurcie franciszkańskim” 2008, nr 17.

[22] Lato to tradycyjnie wiek dojrzały, zima to starość. Zob. T. Kostkiewiczowa, *Oświeceniowe wiersze o porach roku wobec dziedzictwa Jana Kochanowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4; T. Kostkiewiczowa, *Poetyka i poezja*, Warszawa 1982, s. 406-407; G. Trościński, *Barokowe wiersze o porach roku*, „Studia Filologiczne” 2001, z. 2, s. 165-175.

śnie dotykającej autora tych słów w starości) posiada sankcję autobiograficzną, wówczas ironiczną odpowiedź „gościnnej" Śmierci zwracającej się do autora wyznania i wymieniającej jego nazwisko należy odczytywać autoironicznie. W ten sposób w korowód tańca śmierci włączony został przez siebie autor – widz i uczestnik piszący swe utwory w poczuciu nieuchronnego kresu życia.

Wspomniano wyżej, że przy kilku emblematach zostały umieszczone rękopiśmienne zapiski w języku hebrajskim. Niektóre z nich przetłumaczył autor omawianych tekstów, co czyni prawdopodobnym autorstwo Małyszki jako wykładowcy języka hebrajskiego. Nie bez związku pozostają przywołane konteksty biograficzne – autorstwo dramatu i nauczanie przez Małyszkę poetyki (prezentowane niżej utwory wykazują doskonałą znajomość autora w zakresie poetyki epigramatu). Wskazany twórca wykazywał zainteresowanie i obeznanie w emblematach. Był autorem emblematycznej subskrypcji będącej opisem obrazu – symbolu w wydanym po 15 listopada 1738 roku druku Akademii Krakowskiej zatytułowanym *Ingressus ad Capitolium laureati honoris VIII. VV. DD. primae laureae candidatorum, dum […] per […] Laurentium Sałtszewicz […] artium et philosophiae baccalaurei ritu solenni applaudente magnorum hospitum frequentia pronuntianentur […] a Thoma Małyszko, eiusdem laureae candidato stylo poetico descriptus*[23], jak również wierszy stemmatycznych[24].

---

[23] P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematy w drukach polskich i Polski dotyczących XVI-XVIII wieku. Bibliografia*, Wrocław 1981, s. 193-194. Zob. tamże, s. 191.

[24] Bibliografia Estreichera rejestruje kilka druków Małyszki: *Cherubin ecclesiae militanti praesidia ferens*, Kraków 1750; *Kazanie na dzień i święto S. Stanisława Kostki Societatis Iesu*, Przemyśl 1769; *Kazanie podczas Aktu koronacji Statui Cudownej Matki Boskiej w Rzeszowie*, Kraków 1763; *Kazanie na pogrzebie Jana Czarnowskiego*, Przemyśl 1765; *Kazanie pogrzebowe podczas trzydniowych exekwii za duszę S. P. Jaśnie Wielmożnego Jmci Pana Jana z Charczowa Charczewskiego*, Przemyśl 1765; *Kazanie pogrzebowe nieznośny w wielu stanach żal i szkodę przez Jaśnie Wielmożnej Jejmości Pani Anny z Potockich Mniszkowej*, Przemyśl 1758; *Kazanie pogrzebowe po pracach J. O. Junoszy spoczynku na tronie chwały wiecznej życzące. Podczas solennych exekwii z rozkazu pasterskiego odprawionych za duszę Ś. P. J. O. Księcia Andrzeja Stanisława Kostki na Załuskach Załuskiego*, Przemyśl 1759; *Perseus monstrorum domitor sub allegoria Christus dominus totius Eregi victor, humani generis salvator*, Kraków 1747; *Questio iuridicia de iure patronatus*, Kraków 1750; *Questio physica de causis ex Aristotelis desumpta*, Kraków 1751 (t. XXII, s. 102-104). Związki autora z Przemyślem czy ogólnie dawnym województwem ruskim może potwierdzać nazwa kresowego instrumentu – bandurka, która użyta została w jednym z epigramatów.

Nietypowe ujawnienie autorstwa przez Tomasza Aleksandra Małyszkę przywodzi na myśl Taniec Śmierci z Berna, namalowany przez Niklasa Manuela Deutscha w latach 1516–1520, na którym „malarz podpisał swoje dzieło i przedstawił sam siebie z pędzlem, paletą i laską do opierania ręki. Jest w trakcie wykańczania swojej pracy. Szkielet z klepsydrą gotuje się, by mu przerwać”[25]. Nie jesteśmy chyba skłonni uważać, że niedopisanie w odnalezionym egzemplarzu wszystkich subskrypcji związane jest ze skorzystaniem przez autora z włożonego w usta Śmierci zaproszenia?

Tytułowe obrazy śmierci należy rozumieć dwojako. Po pierwsze, jako obrazy uśmiercania ludzi różnego stanu i kondycji, co wynika z programu *danse macabre* oraz, po drugie, jako konterfekty Śmierci – personifikacji pojęcia, działającej i prezentującej się bohaterom ryciny i odbiorcy emblematów w różnych odsłonach swych codziennych zajęć od początku po kres. Przyjrzyjmy się obrazowi Śmierci, jaki wyłania się z polskich subskrypcji. Cechuje ją, podobnie jak w *Uwagach śmierci niechybnej* Józefa Baki, „sportowa sprawność psychomotoryczna” – jak celnie określił zjawisko Aleksander Nawarecki[26]. Ukazana została przede wszystkim w intensywnym działaniu, co ilustrują zastosowane czasowniki. Śmierć: przychodzi, staje, wchodzi, zdejmuje, oblicza, straszy, bierze, gwałci, zadaje gwałt, mocno trzyma, gasi gromnicę, dogania, dusi, a jeśli zaprasza, to ironicznie i szyderczo. Zachowuje się drapieżnie – rozdrapuje swoimi pazurami, ale też groteskowo: bierze za łeb, wali w kark, zrzuca z góry (będzie o tym mowa poniżej). Jest dobrze wyćwiczonym instrumentalistą, gdyż: gra na zdrowie w chwili zagłady ludzkości, a w opisie śmierci hazardzisty instrumentem, na którym gra Śmierć jest człowiek:

> Śmierć gra na garle, a gracz głowę zdziera,
> Niechże nie mówią, że Śmierć nie przebiera.
> W garle organki grają, w nosie śwista,
> Nie potrafiłby lepiej organista[27].

Dopełnieniem wizerunku Śmierci są wynalazcze peryfrastyczne określenia, podkreślające i bliskość Śmierci, jej szkieletowaty wygląd[28] –

---

[25] J. Delumeau, dz. cyt., s. 120.
[26] A. Nawarecki, *Umieranka księdza Baki*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 1, s. 12.
[27] *Icones Mortis*..., k. C7 recto.
[28] W poezji barokowej, szczególnie w epigramatach, fraszkach tradycyjne wyobrażenie śmierci w postaci szkieletu stawało się celem żartów, czego przykład odnaleźć

„kościany kochanek”, i płeć – „staruszka z kostnicy”, „madmosel z kostnicy”. Występuje również w przebraniu, na przykład błazna, który straszy panny dworskie. Śmierć w różnych przebraniach występuje w cyklu *danse macabre* Daniela Chodowieckiego oraz wcześniejszych anonimowych cyklach – „śmierć przebrana nie przestaje być śmiercią. Gdy się bawi, to zabawa prędzej czy później okaże się grą w zabijanego”[29]. Kojarzona jest również z przewrotnym losem, Fortuną, gdyż za sprawą śmierci następują nieoczekiwane przemiany, szczęście zmienia się w nieszczęście, jak w epigramacie poświęconym pannom i zalotnikowi, który niespodziewanie „Będzie miał pogrzeb, co miał mieć wesele”.

Opisywany zbiór thanatologicznych emblematów wpisuje się w tradycję literacką oraz ikonograficzną *danse macabre* w literaturze i sztuce polskiej, krańcowo reprezentowaną przez *Rozmowę Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*[30] z lat sześćdziesiątych XV wieku i zbiór dwunastu rycin *Tańca Śmierci* Daniela Chodowieckiego z 1791 roku. Reprezentatywność w sztukach wizualnych, wobec braku świadectw średniowiecznych i renesansowych, zyskują dzieła pochodzące dopiero z XVII i XVIII stulecia, kiedy temat *danse macabre* przeżywa odrodzenie wraz z innymi toposami wanitatywnymi średniowiecza[31]. Druga połowa XVII wieku i pierwsze dziesięciolecia XVIII są w tym względzie okresem najbardziej twórczym. Z tego czasu pochodzi najsłynniejszy Taniec Śmierci z krakowskiego Kościoła OO. Bernardynów, płaskorzeźby z kaplicy Dobrej Śmierci w kościele parafialnym w Tarłowie, malowidła

---

można w zbiorze Stanisława Serafina Jagodyńskiego. W utworze *Śmierć* posłużył się poeta następującym „kanibalistycznym” konceptem:

Nie dziw, iż tak łakomie na ludzie Śmierć zjadła,
Ano i siebie samą do kości objadła.

(S. S. Jagodyński, *Dworzanki*, Kraków 1621, k. D3 recto).

[29] A. Nawarecki, dz. cyt., s. 13.

[30] M. Włodarski, *Rozmowa Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*, w: *Lektury polonistyczne. Średniowiecze – Renesans – Barok*, pod red. A. Borowskiego i J. S. Gruchały, t. 2, Kraków 1997, s. 64-70, rozdz. *Danse macabre*.

[31] M. Prejs, *Poezja późnego baroku. Główne kierunki przemian*, Warszawa 1989, s. 193-235, rozdz. *W kręgu tradycji gotyckich*. „W poezji późnego baroku motyw tańca śmierci pojawia się bardzo często. Odnaleźć go możemy w *Echu pierwszym* z poematu Klemensa Bolesławiusza, w twórczości Baki i Drużbackiej, w utworze Juniewicza, a także w kilku wierszach Dominika Rudnickiego. […] Podejmując ten motyw, poeci późnego baroku kształtują go jednak na swój sposób, a mianowicie dążą do niezwykle silnego zderzenia przeciwstawnych emocji, najczęściej grozy i humoru” (tamże, s. 212).

z kościoła farnego w Krośnie, klasztorze Bernardynów w Kalwarii Zebrzydowskiej, kościele św. Katarzyny (augustianów) w Krakowie[32].

Dynamice rozwoju Tańca Śmierci w sztukach plastycznych odpowiadają liczne literackie adaptacje: od Sępowego *Napisu na statuę abo na obraz Śmierci*, sowizdrzalskiego utworu *Nędza z Biedą z Polski idą*, cykle nagrobków, przez *Pamiątkę [...] ześcia [...] Seweryna Kochowskiego* Wespazjana Kochowskiego, Pieśń XXXV *O śmierci* Wacława Potockiego, *Świat po części przejzrzany* Daniela Bratkowskiego, do poezji Domi-

[32] Tradycja plastycznych wyobrażeń Tańca Śmierci w Polsce jest dość bogata i choć nie dysponujemy dziełami z XV czy XVI wieku, to braki te rekompensują wizerunki powstałe od połowy XVII wieku do stulecia XX. Najstarszymi realizacjami tematu *danse macabre* są dekoracje stiukowe Kaplicy Pana Jezusa przy kościele parafialnym w Tarłowie z połowy XVII wieku oraz *Koło śmierci* z kościoła św. Katarzyny (augustianów) w Krakowie pochodzące z tego samego okresu. Pierwszy przedstawia reprezentantów etapów życia ludzkiego (dziecko, młodzieniec, mężczyzna dojrzały, starzec) oraz żebraka, pątnika, szlachciców i magnata, drugi – koło, w którego szprychach znajdują się nakrycia głowy ludzi różnych stanów oraz czaszki. W wizerunkach Tańca Śmierci wyodrębnia się grupa przedstawień bernardyńskich, dla których pierwowzorem jest obraz z kościoła Bernardynów w Krakowie wiszący w kaplicy św. Anny namalowany w drugiej połowie XVII wieku. Przedstawia dwa Tańce Śmierci: w środkowej części w kole na przemian ze szkieletami tańczą kobiety, na zewnątrz kręgu w medalionach zrealizowany został w czternastu epizodach Taniec Śmierci mężczyzn. Obraz ten wydał kilka naśladownictw bezpośrednich i pośrednich. Należą do nich Tańce Śmierci z kościoła w miejscowości Święta Anna, namalowany w 1769 roku obraz z kościoła w Kalwarii Zebrzydowskiej, XIX wieczny Taniec Śmierci z kościoła Bernardynów na Czerniakowie w Warszawie i pochodzący z okresu przedwojennego Taniec Śmierci z Kalwarii Pacławskiej. Marek Prejs traktuje te przedstawienia jako „gadające obrazy", a ich długą tradycję umieszcza w obrębie folkloru zakonnego (M. Prejs, *Oralność i mnemonika. Późny barok w kulturze polskiej*, Warszawa 2009, s. 35-51, rozdz. *„Gadające obrazy"*). Popularność *danse macabre* w bernardyńskim kręgu podtrzymywana była również przez piśmiennictwo, o ile nie od niego właśnie rozpoczęła się kariera tego motywu. Wątek Tańca Śmierci odnaleźć można w wierszu na Dzień Zaduszny Władysława z Gielniowa zatytułowanym *Metra in Die Animarum* (inc. *Iam pueri videant loca penarum metuenda*), w którym „końcowa część utworu, nawiązując do motywu *danse macabre*, ukazuje powszechność i pewność umierania oraz równość wszystkich wobec śmierci. Jawi się obraz Śmierci, która nie zważając na stan, godność i wiek ludzi, wykonuje swoją pracę: „atakuje królów" (*invadit reges*), „przyzywa mistrzów" (*vocat magistros*), „zabiera kapłanów, rzemieślników i mnichów" (*summit pontifices ac artifices monachosque*), „rani prałatów" (*ledit prelatos*), „usuwa dziewczęta i chłopców" (*pueros tollitque puellas*), „odbiera niemowlęta" (*accipit infantes*), „porywa mędrców i głupców" (*stultos rapit atque sapientes*)" (M. Włodarski, *Wstęp*, w: *Średniowieczna poezja łacińska w Polsce*, oprac. M. Włodarski, Wrocław 2007, BN I, nr 310, s. XL).

nika Rudnickiego (*Nim nastąpią mary, chwyć się, stary, czary*) czy arcydzieła tego tematu – *Uwag śmierci niechybnej* Józefa Baki. Trwałość motywu była rezultatem przechowywania reminiscencji *danse macabre* przez popularne, rozpowszechnione w kancjonałach drukowanych i rękopiśmiennych poetyckich sylwach, katolickie pieśni o śmierci[33].

Ciągłość tradycji kulturowych efektów *danse macabre* nie oznacza jednak powtarzania do znudzenia tych samych środków, gdyż po pewnym czasie skamieliny wyobrażeń, stając się obiegowym banałem, przestałyby pełnić swą ideową funkcję. O ile ikonografia Tańców Śmierci, wdziewając sarmacki strój, pozostała w pewnych schematach nienaruszona, o tyle literatura poszukiwała nowych środków wyrazu, eksperymentowała na materiale zapoznanym i kreowała nowe jakości, wykorzystując skrót, jaki daje dobrze znana wszystkim konwencja, by komunikować się z odbiorcą, bez tłumaczenia mu punktu wyjścia dla tworzonych wariacji. Marek Prejs widzi w wykorzystaniu wielorakich tradycji gotyckich w twórczości poetów późnego baroku i czasów saskich, między innymi Tańca Śmierci, sposób przebudowy wzorca kultury polegający między innymi na swobodnym przekształcaniu średniowiecznych toposów w chwili, kiedy powaga modeli kontreformacyjnych nie była zagrożona przez śmiech, karykaturę, groteskę, hiperbolizację topicznych elementów doprowadzoną do granic absurdu[34].

Taniec Śmierci w ujęciu poetów saskich służył kreowaniu wyrazistych efektów estetycznych, tworzyli oni żartobliwy dystans, karykaturą modyfikowali topiczne schematy, tworząc wersje parodystyczne, potęgowali naturalizm przedstawienia w poczuciu fascynacji możliwościami niebanalnej kreacji[35]. Takie eksperymenty, obserwowane w twórczości Elżbiety Drużbackiej, Dominika Rudnickiego i innych, ujawniły się skrajnie twórczo w poezji Józefa Baki, którego *Uwagi śmierci niechybnej*

> są jakby żartobliwym przetworzeniem gotyckiego motywu tańca śmierci. […] Punktem wyjścia jest nie tyle konkretne zjawisko, co pewna tradycja kulturowa, którą poeta podejmuje, ale jednocześnie w dużym stopniu przekształca. Jest to dialog, który nawiązuje wrażliwość ludzi pierwszej połowy XVIII wieku z estetyką, charakterystyczną dla sztuki gotyckiej. […] Poeci czasów saskich […] często eksponowali sam proces twórczego przekształcania tradycji przejętych ze sztuki gotyckiej. Byli nią zafascynowani jako stylem o niesły-

---

[33] Zob. A. Nowicka-Jeżowa, *Pieśni czasu śmierci. Studium z historii duchowości XVI-XVII wieku*, Lublin 1992, s. 355-389, rozdz. *Policarpus redivivus. Medytacja eschatologiczna w katolickich pieśniach o śmierci i jej średniowieczne dziedzictwo*.
[34] M. Prejs, *Poezja późnego baroku*, s. 228-236.
[35] Tamże.

> chanie silnych napięciach emocjonalnych, gdzie zatarta została granica między pięknem a potwornością. Te elementy interesowały ich zdecydowanie najbardziej i dlatego w wybiórczy sposób wypreparowali je z tradycji średniowiecznej, po czym włączali w większe struktury o barokowym lub nawet rokokowym charakterze, przystosowując jednocześnie do potrzeb ‘poezji emocji’[36].

Autor odnalezionego Tańca Śmierci, korzystając z gotowej struktury Holbeinowskiego cyklu, miał ułatwioną pracę. Nie kreował podstawowych struktur, organizujących formalnie jego emblematyczne subskrypcje, związanych z dziejami ludzkości, narodzinami grzechu i śmierci, sposobów jej personifikacji. Gotowe wizualnie scenki rodzajowe ilustrujące umieranie jako nieoczekiwane działanie Śmierci wymagały jedynie opisu, wymyślenia wypowiedzi bohaterów, puenty. Nie wiemy, w jakim celu powstały dopisane do rycin utwory. Czy tworzył je autor dla siebie, towarzyskiego kręgu (może należałoby je traktować jako facecje z profesorskiego kręgu Akademii Krakowskiej), czy z myślą o druku. Przeczyłyby temu: umieszczenie nazwiska Małyszko w jednym z utworów, co niweczy uniwersalizm toposu Tańca Śmierci, burzy niewzruszoną strukturę ogólności typów ludzkich, stanów, zawodów oraz niekompletność podpisów, chociaż z drugiej strony teksty dopisane zostały do kompletnej ramy, a więc do scen stworzenia człowieka i sądu ostatecznego. Z pewnością odnalezione emblematy są zaskakującym komentarzem literackim do tekstu kultury średniowiecznej.

Wybór Holbeinowskiego przedstawienia świadczy o wspólnych autorowi i kulturowej formacji czasów saskich zainteresowaniach średniowiecznymi wzorcami nie tylko *danse macabre*, ale również *memento mori*, czyli wątków pochodnych najszerszej znaczeniowo idei *vanitas vanitatum*. W każdym przecież wypadku wybór podstawy inspiracji, literackiej adaptacji nie jest przypadkowy, a jeśli nie w pełni uświadamiany, to przynajmniej intuicyjnie akceptowany jako wynik intelektualno-estetycznej formacji autora, zazwyczaj korespondującej z duchem epoki lub pragmatyzmem dydaktycznym, perswazyjnym. To sprawia, że w jednych schematach poeta czuje się twórczy, inne odrzuca. Wykorzystanie Holbeinowskiego *danse macabre* świadczy o atrakcyjności średniowiecznego toposu, skoro właśnie w takiej konwencji wyobrażenia został zaktualizowany. Tym samym tropem podąży w sztuce plastycznej Daniel Chodowiecki, jego cykl jest zamknięciem pewnego etapu adaptacji Tańca Śmierci w kulturze polskiej, to ostatni akord średniowiecznego naturalizmu i grozy śmierci, w przededniu epoki zupełnie inaczej

[36] Tamże, s. 230, 234-235.

wykorzystującej gotyckie toposy, tematy, wątki. Zdaje się, że podobną funkcję spełnia również odnaleziony cykl, wieńczy on formację kulturową znaczoną upodobaniem do średniowiecznych tematów mortualnych wykorzystywanych do groteskowego podsumowania człowieczej kondycji w rozstrojonych czasach saskich.

Skłonność do posługiwania się konceptem, dwuznacznością, paradoksem, układami antytetycznymi, peryfrazą, inwersją, paronomazją poświadcza żywe przywiązanie autora do barokowej poetyki. Operowanie grozą umierania oraz groteskową karnawalizacją tematu śmierci wskazuje na związki z literackimi, czy ogólnie, kulturowymi, konwencjami czasów saskich, bo choć groteskowe ujęcia tematu śmierci pojawiły się w polskiej literaturze dużo wcześniej[37], to właściwie późny barok rozwinął je i spopularyzował[38]. Alina Nowicka-Jeżowa zauważyła, że „Dowcipy ‘thanatologiczne’, częste w utworach pisarzy sarmackich, zmierzają w kierunku groteskowej interpretacji tematu, kształtującej się przez całe stulecie baroku, a tryumfującej w czasach saskich”[39]. „Zwycięski pochód groteski w literaturze eschatologicznej polskiego baroku”[40] trwa w czasach saskich, a dowodzi tego twórczość Hilariona Falęckiego, Elżbiety Drużbackiej, Józefa Baki[41], Dominika Rudnickiego, Franciszka Alojzego Łoskiego, Karola Mikołaja Juniewicza.

---

[37] Zob. A. Nowicka-Jeżowa, *Sarmaci i śmierć. O staropolskiej poezji żałobnej*, Warszawa 1992, s. 138-152, 190-204; D. Chemperek, *Groteska i śmierć: „Nagrobki zbieranej drużyny” Szymona Szymonowica*, „Ruch Literacki” 1999, R. XL, z. 3, s. 289-296.

[38] „Elementy groteski w tekstach traktujących o śmierci […] nie są nowością. Natomiast wyjaskrawienie ich, ostre skontrastowanie z grozą tematu jest dziełem pisarzy saskich” (M. Eustachiewicz, *Twórczość Dominika Rudnickiego*, Wrocław 1966, s. 135).

[39] A. Nowicka-Jeżowa, dz. cyt., s. 196-197.

[40] Tamże, s. 203.

[41] Antoni Czyż zauważa wyjątkowe miejsce *Uwag śmierci niechybnej* Józefa Baki wśród staropolskiej twórczości groteskowej. Podsumowując swe rozważania, pisze: „Na tle staropolskiej twórczości groteskowej *Uwagi śmierci niechybnej* zajmują miejsce szczególne. Są przy tym nader znamienne dla swego czasu. Literatura groteskowa rozwija się bowiem w tych epokach, które cechuje kryzys wartości i niewiara w możliwość poznania i opisania rzeczywistości. […] Następuje […] w okresie baroku destrukcja symbolu świata ukształtowanego w renesansie. Nie budzi też ufności natura. Poszukiwanie nowych form wyrazu poetyckiego, znamienne dla baroku, to dramatyczne zgłębianie sensu świata. Dominuje przekonanie, iż został on ukształtowany przez sprzeczności. Postawę taką odnajdujemy w poezji barokowej. Obok ubóstwienia artysty (*poeta creat* Sarbiewskiego) i – z takiejże postawy wyrosłej – groteski mamy, jak u Baki, katastroficzne potępienie istoty ludzkiej. Niewątpliwie groteska jako świat fantastyczny, jako kreacja, jako nowa Natura stanowi

Najlepszym przykładem groteskowej realizacji tematu w omawianym cyklu jest subskrypcja znajdująca się pod ryciną przedstawiającą śmierć staruszki, której towarzyszą dwa szkielety: statyczny prowadzący staruszkę za sobą – tworzy paralelnie symetryczny do niej układ oraz dynamiczny – w układzie kontrastowym. Podwójność ta, symbolizująca przewrotność Śmierci, znalazła odbicie w dwuczęściowej strukturze epigramatu:

Czas dawno wyszedł, klepsydra stłuczona,
Baba nieżywa, lecz nie przewrócona.
Babę w kark walnąć albo z góry zrucić,
Łatwo się musi babusia wywrócić[42].

Autor wprowadził ironiczne zderzenia tematu i zastosowanego słownictwa, groteskę osiągnął w różnorodny sposób. Przede wszystkim tradycyjnie, czyli kreując obrazy działań Śmierci nielicujące z jej powagą, ani tematem, który urzeczywistnia, po drugie, stosując słownictwo potoczne brutalizujące działania Śmierci i prymitywizujące jej „żarty" rodem z jarmarcznej farsy, po trzecie, trywializuje jej postać, sprowadzając do niewybrednych frantowskich figli podszytych ironią. W tej

pośród sprzeczności literatury barokowej zjawisko szczególnie interesujące" (A. Czyż, *Groteska w poezji księdza Baki*, „Przegląd Humanistyczny" 1981, nr 3, s. 157). Badacz pisze: „Sytuując *Uwagi śmierci niechybnej* w obrębie literatury (pozornie) stosownej i (pozornie) moralistycznej przecina zarazem Baka wszelkie więzy, które łączyłyby go z normą klasycyzmu. Groteska ułatwia to. A także przywołane i sparodiowane konwencje retoryki. […] Świat jawnej groteski jest wojujący i buntowniczy" (A. Czyż, *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*, Wrocław 1988, s. 91, rozdz. *Baka: poezja kiczu*).

[42] *Icones Mortis…*, k. B7 recto. W epigramatyce barokowej odnaleźć można fraszki, które w rubaszny sposób, niejako oswajająco, realizują temat śmierci starca. Przykładu dostarcza utwór Wespazjana Kochowskiego *Na obraz śmierci*, będący konceptycznym żartem związanym z ikonograficznym wyobrażeniem śmierci:

Czem śmierć w jednej łopatę, w drugiej kosę nosi
Ręce? – Młodych, jak trwalszych, tym żelazem kosi,
Zgrzybiałego zaś starca jeno trochę muśnie
W zadek łopatą, prędko jako mucha uśnie.

(W. Kochowski, *Na obraz śmierci*, w: tenże, *Epigramata polskie, po naszemu fraszki*, wyd. J. K. Turowski, Kraków 1859, s. 5-6). Taneczny wir *danse macabre* porywa starca w wierszu Dominika Rudnickiego *Starość czasem radość. W tejże materii*:

Dalej w nogi! Śmierć się goni,
A flaszka zanadrzem dzwoni.
Hup stary hup…Hup stary hup hup.

(Cyt. za: M. Prejs, *Poezja późnego baroku*, s. 230.)

funkcji użyty został deminutyw, tworzący kontrastowe układy: czułości i brutalności. Spieszczenie jednak nie łagodzi napięć, brzmi groźnie i potęguje dramatyzm sceny, jest leksykalnym znakiem paradoksu Śmierci, która pieszczotliwie czyni swą powinność. Bezbronność i wiek ofiary wystawione zostały na bezwzględne pastwienie się Śmierci, która po sztubackim żarcie powraca do swej zdystansowanej względem człowieka pozy. Zastosowaniem zdrobnienia w szyderczo-ironicznej funkcji autor osiągnął zdumiewający efekt bolesnego emocjonalnego ścierpnięcia, w błyskawicznym tempie zburzył groteskowo-farsowy nastrój i wprowadził grozę, by wybrzmiało w znieruchomiałym zdumieniu wywołanego kontrastu *memento mori*. Groteskowość osiągnął autor poprzez heterogeniczność elementów składowych konstruowanego obrazu i zaproponował własną interpretację iconu.

Epigramat nie jest dosłowną deskrypcją obrazu, zostały w nim wyrażone niewpisane w podstawowy plan iconu sensy, które zdecydowały o zamierzonym, trywialnym doborze słownictwa. Taki sposób budowania znaczeń oddaje właściwą funkcję elementów składowych emblematu. Nie mają się one semantycznie dublować, a dopełniać, tworząc sens najpełniejszy, niemożliwy do wyrażenia samodzielnie przez icon lub subskrypcję[43].

Podstawową dominantą, zarówno dla Holbeina, jak i naszego autora, jest kontrast, ale jest to kontrastowość, w obu wypadkach, innego rodzaju. Rycina Holbeina przedstawia staruszkę i Śmierć uderzającą swą ofiarę w kark, ale nie jest to wyobrażenie groteskowe, raczej wywołujące przerażenie, grozę. Dynamizm gestów Śmierci i bierność ofiary u Holbeina jest pochodną średniowiecznych przedstawień towarzyszących literackim opisom i malarskim ujęciom tematu Pasji Chrystusa, w których statyczna postać Jezusa skontrastowana była zazwyczaj z dynamiką działań oprawców, jak na przykład w *Rozmyślaniach dominikańskich* czy pasyjnych fragmentach *Rozmyślania przemyskiego* (przykładem *Czcienie o tem, jako miły Krystus był jęt i związan barzo*

[43] „Sztuka emblematu powstała po to, aby móc przekazać (w teorii, w praktyce było z tym różnie) treści tak ważne i skomplikowane, że „w pojedynkę" sam przekaz słowny, czy sam przekaz ikonograficzny po prostu by im nie podołał. Dopiero solidarna (choć różnorodna) współpraca tych kanałów porozumiewania się jest w stanie tę treść ukonstytuować. Ma ona zresztą charakter pewnej wypadkowej, toteż w przypadku dobrego emblematu nie ma pełnej odpowiedniości treściowej pomiędzy inskrypcją, ryciną i subskrypcją. Dopiero wzajemna gra znaczeniowa tych części wytwarza ostateczny sens, który nigdy nie da się sprowadzić ani do samego obrazu, ani do samego słowa" (M. Prejs, *Oralność i mnemonika*, s. 35).

trudno) oraz w przedstawieniu koronowania cierniem na malowidłach tylnej części skrzydeł tryptyku z Tarczku. Taki kontrast towarzyszący rycinie Holbeina podkreśla gwałtowność działania Śmierci i wzbudza współczucie dla ofiary, tym samym współczucie dla samego siebie, bardziej smutek wynikający z niemożności uniknięcia nieuniknionego. Natomiast w subskrypcji emblematu zastosowane a omówione wyżej kontrasty eksponują charakter cynicznej Śmierci, podkreślają jej bezwzględność, eksponują naigrywanie się z ofiary, a jednocześnie przez wywołany efekt groteskowości ujmują jej powagi.

Ironia, którą posłużył się autor, znajduje swój wyraz zazwyczaj w puencie utworów. Służy dowcipnemu (z perspektywy Śmierci) podsumowaniu przedstawionej sytuacji na rycinie i dopełnieniu sensów w subskrypcji. Zaprawiona kpiną lub sarkazmem demaskuje ludzki grzech, jak w epigramacie napisanym pod ilustracją, na której Śmierć przerywa życie modlącej się zakonnicy w obecności siedzącego na łożu kochanka z lutnią:

> Wszedł po kryjomu gach do zakonnice,
> Śmierć na modlitwie gasi jej gromnice.
> Siedzi w łóżku jej, na bandurce brząka.
> Znać się tak lepiej mówiła koronka[44].

Nie wszystkie jednak emblematyczne podpisy operują subtelnymi chwytami ironii i sarkazmu. W cyklu znalazło się kilka utworów, w których żart opiera się nie tyle na obscenizmach, ile przy ich towarzyszeniu na dosadnym wyrażaniu człowieczej kondycji, wyborów przez niego dokonywanych, życiowych postaw. Rubaszność (choć zaznaczyć trzeba, że ograniczająca się do nazewnictwa potocznego pewnej części tylnej człowieczego ciała) zdradza powinowactwa ze staropolską facecjonistyką, fraszkopisarstwem, w których rygory stosowności od dawna były rozluźnione, ale też utwory takie pisane były z myślą o innym adresacie – „dobrym towarzyszom k woli”. Przykładem subskrypcje pod rycinami śmierci astrologa i hazardzisty:

> Astrolog patrzy koło jak niebieskie miele,
> Głowa w czapce, myśl w niebie a dupa w popiele[45].
> Czart się już cieszy, że gracz duszą piernie,
> Bo judzenie przy kartach rozdeno niezmiernie[46].

---

[44] *Icones Mortis…*, k. B6 verso.
[45] Tamże, k. B8 recto.
[46] Tamże, k. C7 recto.

Jeśli nawet w kanonach niestosowności dopuszczalne było w omawianym zbiorze użycie rubasznego słowa w subskrypcji pod ryciną przedstawiającą astrologa (kompromitowanego w czasach oświecenia i negatywnie ocenianego przez Kościół) czy gracza, to niedopuszczalne z wielu względów było posłużenie się nim w kontekście Sądu Ostatecznego. Autor rozumiał stosowność regestrów języka, dlatego stonował kaznodziejskie pouczenie słownictwem, w jego poczuciu, eufemistycznym. Oto jak pouczająco odniósł się do iconu pod ryciną Sądu Ostatecznego:

Sąd boski odkryje, co przewrotnie się działo,
Jako się twarz od Boga często odwracało.
Tak było dawniej zrobić: niźli trąba zbudzi
Gębą do Pana Boga, a zadkiem do ludzi[47].

Na szczęście opisana wyżej konceptyczna „wynalazczość" nie została przez autora do końca wyeksploatowana, toteż nie brak jest w zbiorze subskrypcji, dla których ryciny są tylko punktem wyjścia do tworzenia znaczeń odmiennych od wymowy iconu, ilustrowanych treści, a wykazujących pewną elegancję słowną. Przykładem emblemat pierwszy całego cyklu noszący tytuł *Creatio mundi* przedstawiający, co już zostało wyżej powiedziane, Boga Ojca w kreacji antropomorficznej stwarzającego z Adamowej kości niewiastę. Subskrypcja odnosi się do treści przedstawionych na rycinie, jednak autor szybko odszedł od tematu i zaproponował jego interpretację:

Ciała stworzenie na uwagę weźcie,
Które stworzone dwa razy w niewieście.
Mężczyzna – z ziemi, kobieta – już z ciała,
Piękniejsze dzieło i struktura cała.
Co przetopione lub też przerobieńsze,
To ma spojenie słabsze, lecz piękniejsze[48].

Utwór zdradza tendencje do ujęć typowych dla konceptycznego epigramatu. Początkowy zwrot do potencjalnego odbiorcy jest zachętą podjęcia rozważań na temat ciała i jego stworzenia. Ze względu na stereotypowość skojarzeń wanitatywnych towarzyszących temu zagadnieniu w dotychczasowej kulturze literackiej, zarówno wysokiej, jak i popularnej, czytelnik przygotowany jest na typowe rozwiązania, na przykład: ciało – nieprzyjaciel człowieka, znak marności, tragiczny dualizm duszy i ciała itp. Tymczasem autor wiedzie odbiorcę za swoim tokiem

[47] Tamże, k. D4 verso.
[48] Tamże, k. A3 recto.

rozumowania i podsuwa mu doprecyzowanie tematu stworzenia ciała, jako powołanego do istnienia w powłoce kobiecej, z naciskiem na powtórne stworzenie. Puenta utworu o typowej konceptycznej strukturze, będąca zgrabnym komplementem pod adresem kobiet, odsłania, nie bez zaskoczenia, kierunek autorskich asocjacji, dość odległych od wymowy Holbeinowskiej ryciny. Autor zaproponował czytelnikowi grę w skojarzenia. W pierwszych wersach wskazał temat, a następnie indywidualnie go rozwinął, wykorzystując analogie między tworzeniem określonych kształtów z naturalnego surowca, przetapianiem mniej wartościowego przedmiotu, by powołać do życia desygnat szczególnej wagi i urody, a stworzeniem kobiety z ciała mężczyzny. Konceptyczna struktura utworu wynikała zapewne z trwałości barokowych mód, oczywiście popartych teoretycznymi rozważaniami i ustaleniami (teoria *acutum* Macieja Kazimierza Sarbiewskiego), ale czynnikiem sprzyjającym były również dystynktywne cechy epigramatu wyrażające się w tendencjach do takiego konstruowania toku wypowiedzi, by przygotowywał zdumiewające, błyskotliwe zakończenie, przyjmujące postać przysłowiowego uogólnienia, sentencji, żartu[49]. Zarówno układ treściowy, tok znaczeń, jak i zakończenie zorientowane były na efekt zaskoczenia odbiorcy, co właśnie obserwować można w przywołanym wyżej utworze.

Wiele epigramatów skonstruowanych zostało z wydatnym ciążeniem ku puencie. Dbałość autora o efekt zaskoczenia towarzyszący wielu utworom, wyraża się w różnorodnych zabiegach; niekiedy przybiera formę zaprzeczenia wyrażonych w epigramacie sensów, by ponownie, bazując na skojarzeniach kulturowych, odwołać pozorne zaprzeczenie. Autor stwarza więc piętrowe struktury czytelniczego zdumienia. Podejmuje z odbiorcą ryzykowną grę, dyskretnie stymulując jego percepcję. Przykładem subskrypcja pod ryciną przedstawiającą Śmierć, która czyha na głoszącego kazanie predykanta:

> Predykant ludziom fałsze opowiada,
> Ale go czeka za to wieczna biada,
> Mówi, że słońce świeci, a tu ciemno,
> Za słodkie miody daje żółć daremno.
> Mówią, predykant, że jest zwodźca, zbrodzień,
> A to człek godny, dawno śmierci godzien[50].

Strategia zaskoczenia czytelnika realizowana jest od pierwszych wersów utworu. Wyrażenie negatywnej opinii o kaznodziei ugruntowało

---

[49] J. Pelc, *Epigramat*, w: *Słownik literatury staropolskiej*, s. 168.
[50] *Icones Mortis…*, k. B5 recto.

w odbiorcy przekonanie, że ma do czynienia z antyklerykalną filipiką. Leksykalnymi znakami krytycyzmu są słowa ze sfery negatywnej: fałsz, zwodziciel, zbrodniarz oraz antytezy: światła i ciemności, miodu i żółci. „Wieczna biada” – tradycyjna peryfraza potępienia przywołana została jako zapłata za kaznodziejską działalność. Puenta wprowadza dwustopniowe zaskoczenie. Pozytywna ocena przeczy budowanym wcześniej sensom, sprzeciwia się powszechnej opinii – to pierwszy stopień niezgodności, drugi, wyraża się w grze słownej: człek godny – śmierci godzien, którą można by odczytać jako deklarację niewinności kaznodziei (godzien jest śmierci jako człowiek do niej przygotowany). Jednak puenta posiada, zdaje się, przewrotną, ukrytą dezaprobatę. Używanie nazwy „predykant” zamiast „kaznodzieja” wskazuje, że nazwa odnosi się do predykantów, czyli kaznodziejów protestanckich nauczających prawd wiary zgodnie z katechizmem Marcina Lutra. W tej sytuacji gra słowna odsłania antyprotestancką postawę katolickiego autora.

Wśród epigramatów zdarzają się również takie utwory, w których gry słowne pełnią najważniejszą rolę. Sytuacja zobrazowana na rycinie zostaje wówczas w subskrypcji nie tyle sprawozdawczo opowiedziana, co opowiedziana dowcipnie z wykorzystaniem podobieństwa brzmieniowego i semantycznego użytych słów. Przykładem epigramat towarzyszący śmierci ksieni oparty na grze słownej, której podstawą jest paronomazja. Pięciokrotnemu użyciu słowa towarzyszy zmiana znaczenia, a także funkcji gramatycznej:

> Wołają po klasztorze: „gwałtu” – zakonnice,
> Że gwałtu narobiła staruszka z kosnice.
> Biegną jak na gwałt do swojego dzwona.
> Wielki to był gwałt, bo ksieni zgwałcona[51].

Wśród omawianych emblematów można wyróżnić kilka grup, biorąc pod uwagę charakter subskrypcji i zawarte w niej odniesienia do ryciny. Autor zaproponował różnorodny sposób opracowania iconu i tym samym całościowej interpretacji emblematu. Pierwszą grupę tworzą subskrypcje opisujące rycinę w sposób dosłowny. Nie posiadają wówczas charakteru konceptycznego, inwencja autora ogranicza się do rymowania. Zaznaczyć warto, że jest to najmniej liczna grupa epigramatów i należą do niej utwory dwuwersowe. Drugą – tworzą subskrypcje, w których sytuacja przedstawiona na rycinie została opowiedziana i podsumowana wanitatywną lub moralną refleksją. Trzecią – wiersze,

[51] Tamże, k. B2 recto.

dla których rycina jest punktem wyjścia w tworzeniu konceptycznych rozwiązań; w nich wynalazczość autorska jest najpełniejsza. Nieliczną grupę obejmują subskrypcje komentujące napisy hebrajskie umieszczone przy lemmatach. Mają one wówczas podwójne odniesienie: do ryciny i komentowanego napisu, który autor przetłumaczył.

Interesującym problemem w omawianym zbiorze jest również sytuacja komunikacyjna towarzysząca emblematom i wynikający stąd odmienny podział subskrypcji. Wiele z nich ma formę narracyjną, inne dialogową, zdarzają się również formy mieszane narracyjno-dialogowe. W sytuacji, gdy mamy do czynienia z deskrypcją ryciny, narracją opowiadającą sytuację przedstawioną malarsko, autor przejmuje rolę komunikacyjną obrazu, objaśnia jego „mowę", wyręczając odbiorcę i jednocześnie nie dopuszczając go do współuczestnictwa w komunikacie między autorem ryciny a widzem wyręczanym w tym momencie przez autora subskrypcji. Kiedy natomiast bohaterowie ryciny rozmawiają ze sobą, wówczas mająca postać dialogu subskrypcja jest dosłowną konkretyzacją sytuacji komunikacyjnej. Wraz z ryciną staje się formą mówioną, przypominającą, oczywiście *mutatis mutandis*, poetykę komiksu. Dopisanie potencjalnych wypowiedzi urealnia ikonograficzną sytuację, odbiorca staje wobec zatrzymanego kadru fabularnego przedstawienia, współuczestniczy jako podsłuchujący mowę świata i zaświatów; świata, do którego nie należy jako widz, i zaświatów, do których należeć będzie jako istota śmiertelna.

Inną jeszcze sytuację komunikacyjną spotykamy wówczas, gdy autor – komentator i moralizator, prowadzi dialog z osobami przedstawionymi na rycinie i występującymi w subskrypcji, zwraca się do nich bezpośrednio, na przykład do króla, sług cesarskich, księcia, panny kładącej się do łóżka, diabła, czasem stwarza sytuacje mowy pozornie zależnej i wówczas zatarte zostają granice między wypowiedzią bohatera ryciny, a narratorem. Funkcja takich zwrotów jest różna. Służą pouczeniu, napomnieniu, ale przede wszystkim są sposobem ujawniania głębszej wiedzy autora-narratora, który występuje z innej niż adresaci pozycji. Przewagę daje mu wiedza religijna i specyficzny dystans wobec przedstawianej na rycinie sytuacji uśmiercania. Narrator włącza się w ostatnim momencie życia bohaterów jako głos osoby, która przejęta jest życiem z myślą o śmierci. Dochodzą wówczas do głosu idee *ars bene moriendi*. Odmienną sytuację komunikacyjną napotyka czytelnik, kiedy sam staje się adresatem wypowiedzi autora. Przykładem podpis pod ryciną przedstawiającą śmierć kupca:

Jeszcze nie rozpakował towarów z Angliji,
Nie widział sukna ani materyi,
A Śmierć go za łeb bierze od pieniędzy,
Kupcze łakomy, pójdź do wiecznej nędzy.
Otóż patrzajcie, jak to kupiec głupi,
Co nie targował, to tam darmo kupi.
Wziął diaboł kupca, wszystko postradane,
Serce przy suknach nieodpakowane[52].

Autor, niczym katecheta, zwraca się do czytelnika subskrypcji, jak opowiadacz, który przedstawił domyślną konkretyzację ryciny, kieruje słowa pouczenia do oglądających. Jest on zatem interpretatorem iconu, udziela niby głosu jednemu z bohaterów, symulując swój zwrot do kupca, poucza również odbiorcę.

Odnaleziony zbiór emblematów drukowanych poniżej jest godzien odnotowania przynajmniej z kilku względów. Poświadcza zainteresowanie emblematyką w XVIII wieku, a więc w okresie, kiedy minęły czasy jej świetności i popularności, chociaż pamiętać należy, że upodobanie do widowisk emblematycznych, uświetniania strukturą emblematyczną uroczystości publicznych trwa po kres Rzeczypospolitej. Poza tym jest to jedyne świadectwo zainteresowania cyklem Tańca Śmierci Hansa Holbeina Młodszego i Georgiusa Aemiliusa na terenie polskiej literatury, świadectwo późne, jednak równie ważne ze względu na szeroko zakrojony ideowy program *danse macabre* i przypuszczalne autorstwo Tomasza Aleksandra Małyszki.

Omówione epigramaty ukazują żywe przywiązanie autora do barokowej poetyki konceptyzmu, groteskowych ujęć tematu śmierci, tak charakterystycznych dla czasów późnego baroku i doby saskiej, ale jednocześnie udowadniają obeznanie autora w zasadach poetyki określonego gatunku. Będąc komentarzem do średniowiecznej tradycji Tańca Śmierci, podejmują niekiedy polemikę ze stereotypowymi ujęciami wanitatywnymi, poszerzają repertuar skojarzeń mortualnych.

---

[52] Tamże, k. C1 recto.

CREATIO MUNDI

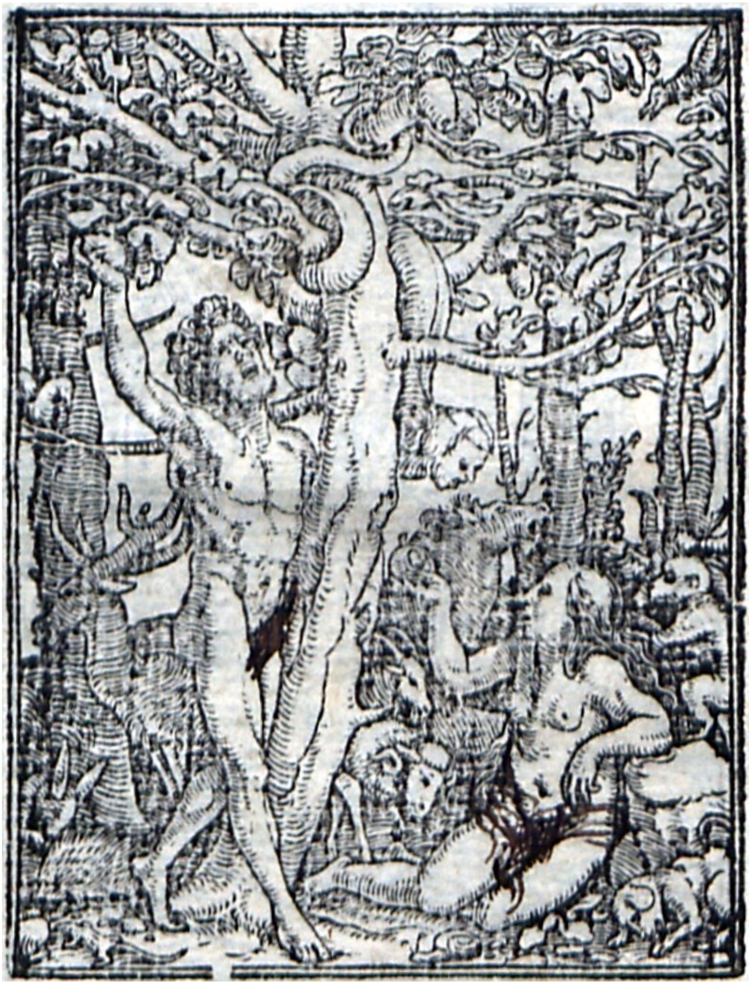
Formavit Dominus Deus hominem de limo terrae,
ad imaginem suam creavit illum, masculum et foeminam, creavit eos.
Gen. I; II



Ciała stworzenie na uwagę weźcie,
Które stworzone dwa razy w niewieście.
Mężczyzna – z ziemi, kobieta – już z ciała,
Piękniejsze dzieło i struktura cała.
Co przetopione lub też przerobieńsze,
To ma spojenie słabsze, lecz piękniejsze.

PECCATUM

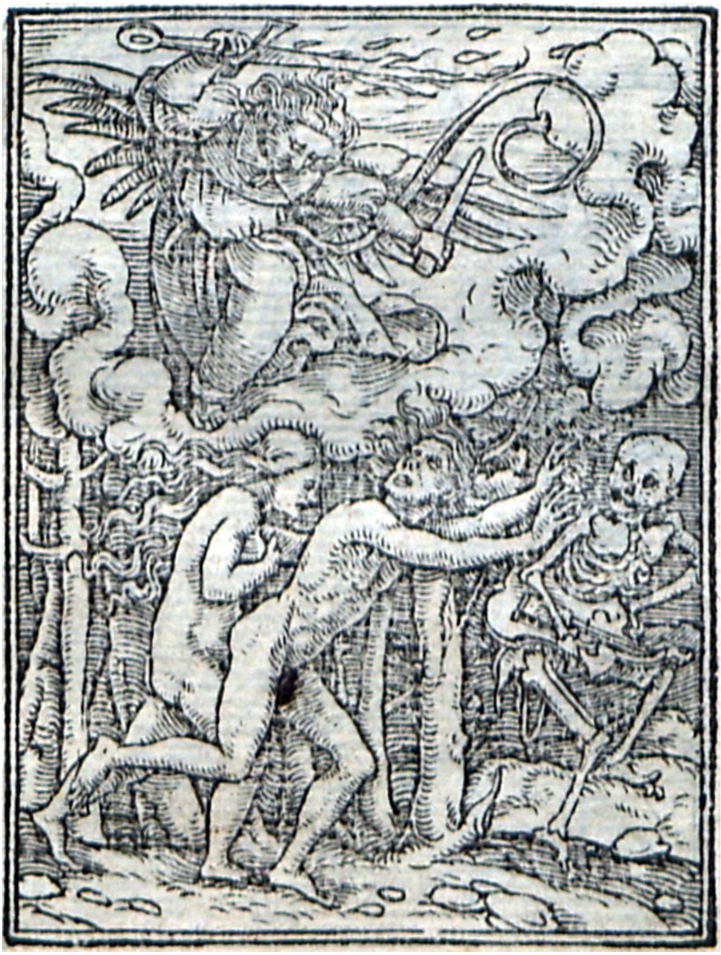
Quia audisti vocem uxoris tuae et comedisti de ligno,
ex quo praeceperam tibi, ne comederes, etc.
Gen. III.



Jabłko jest małe, a jak wielka kara,
Którą ściągnęła pierwsza ludzi para.

MORS

Emisit eum Dominus Deus de paradiso voluptatis,
ut operaretur terram, de qua sumptus est.
Gen. III.



Zapłakać przyjdzie na matkę, na ojca,
Co są wygnani z boskiego ogrojca.
Żeście zstąpili z przykazów gościńca,
Idźcie precz za to z rajskiego zwierzyńca.

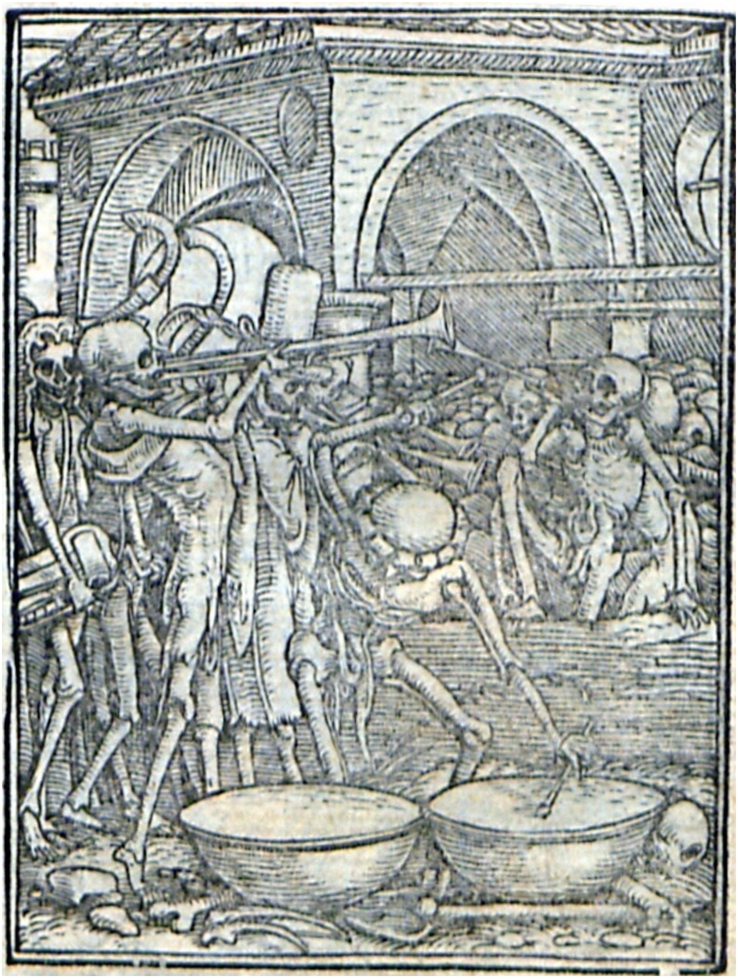
MALEDICTIO

Maledicta terra in opere tuo, in laboribus comedes cunctis diebus vitae tuae,
donec revertaris, etc.
Gen. III.



Ewa ssać daje dziecięciu swych piersi,
A Adam z Śmiercią kijem w ziemi wierci.

Vae, vae, vae habitantibus in terra.
Apoc. VIII.
Cuncta, in quibus spiraculum vitae est, mortua sunt.
Gen. VII.



Śmierć gra na zdrowie, ludzie wodę piją,
Trza stąd uciekać, kiedy w trąby biją.

Moriatur Sacerdos magnus.
Iosue XX.
Et episcopatum eius accipiat alter.
Psal. CVIII.



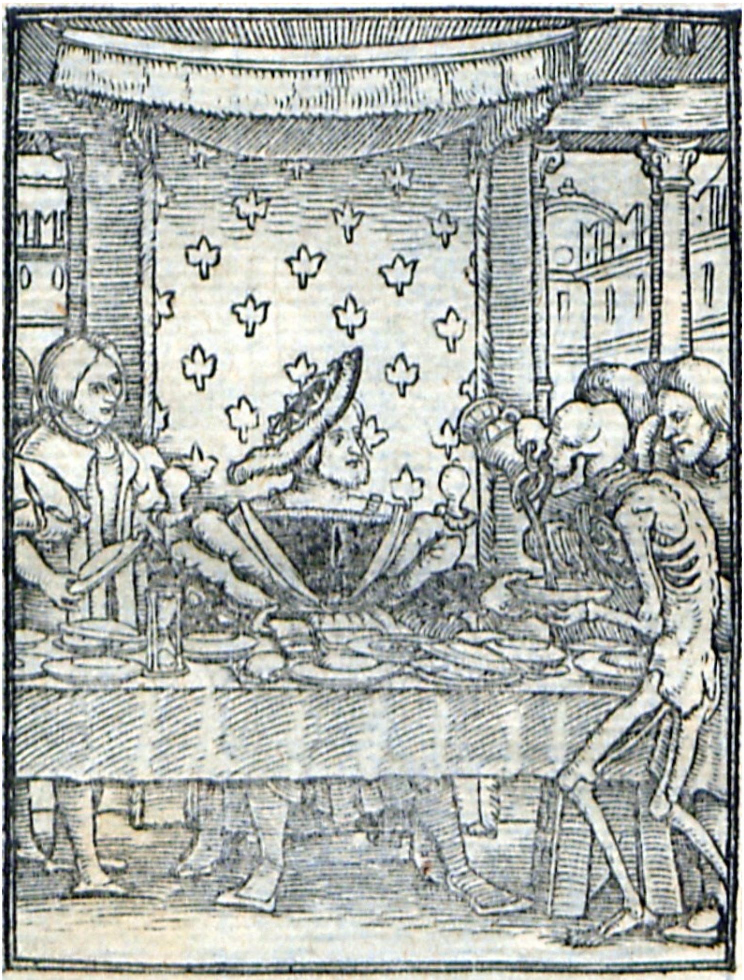
Śmierć przyszła śmiało, nie tracąc rezonu,
Stanęła blisko papieskiego tronu.
Cóż tobie honor wieki długie wróży,
Kiedy umiera sam namiestnik boży?

Dispone domui tuae, morieris enim tu, et non vives.
Isaiae XXXVIII.
Ibi morieris, et ibi erit currus gloriae tuae.
Isaiae XXII.



Z głowy cesarskiej zdejmuje ciężary
I na żałobne położy ją mary.
Słudzy niepilni, nie wiecie sekretu:
Nie puścić Śmierci – nie dać jej biletu.

Sicut et Rex hodie est et eras morietur:
nemo enim ex regibus aliud habuit.
Eccle. X.



Król podparł boki, siedzi jako dzbanek,
Aż go częstuje kościany kochanek.
Twoje herbowne oblicza lilije,
Bo jutro gnije ten, co dzisiaj pije.

Vae qui iustificatis impium pro muneribus,
et iustitiam iusti aufertis ab eo.
Isaiae V.



Przyszła do kardynała śmierć z brodą kosmatą,
Zdejmuje mu kapelusz, bo minęło lato.
„Sam nie wiem, gdzie mam mieszkać na tę zimę".
„Mości księże Małyszko, ja Waćpana przyjmę".

Gradientes in superbia potest Deus humiliare.
Danie. IV.



Idzie królowa jejmość z wielką pychą,
Trafiła na grób i paradę lichą.
Za nic manele, za nic i bluzgiery,
Trzeba przyoblec się w żałobne kiery.

Mulieres opulentae surgite, et audire vocem meam:
Post dies, et annum, et vos conturbemini.
Isaiae XXXII.



Śmierć panny straszy w błazeńskiej opończy.
Błazeńskie życie błazeńsko się kończy.
Broni zalotnik swojej madmosele,
Będzie miał pogrzeb, co miał mieć wesele.

Percutiam pastorem, et dispergentur oves gregis.
Mat. XXVI. Mar. XIV.



Śmierć zobaczyła, że już pasterz stary
Nie może zganiać owiec do koszary.
Już mu czas przyszedł, który wszystko garnie,
Bierze go więc Śmierć na księżą owczarnie.

Princeps induetur moeroe.
Et quiescere faciam superbiam potentium.
Ezechie. VII.



Książę się dziwi, że jego purpury
Śmierć rozdrapuje swoimi pazury.
Mój miły książę, daj jej swą purpurę,
A tego się chroń, byś miał całą skórę.

Ipse morietur, quia non habuit disciplinam,
et in multitudine stultitiae suae decipietur.
Prover. V.



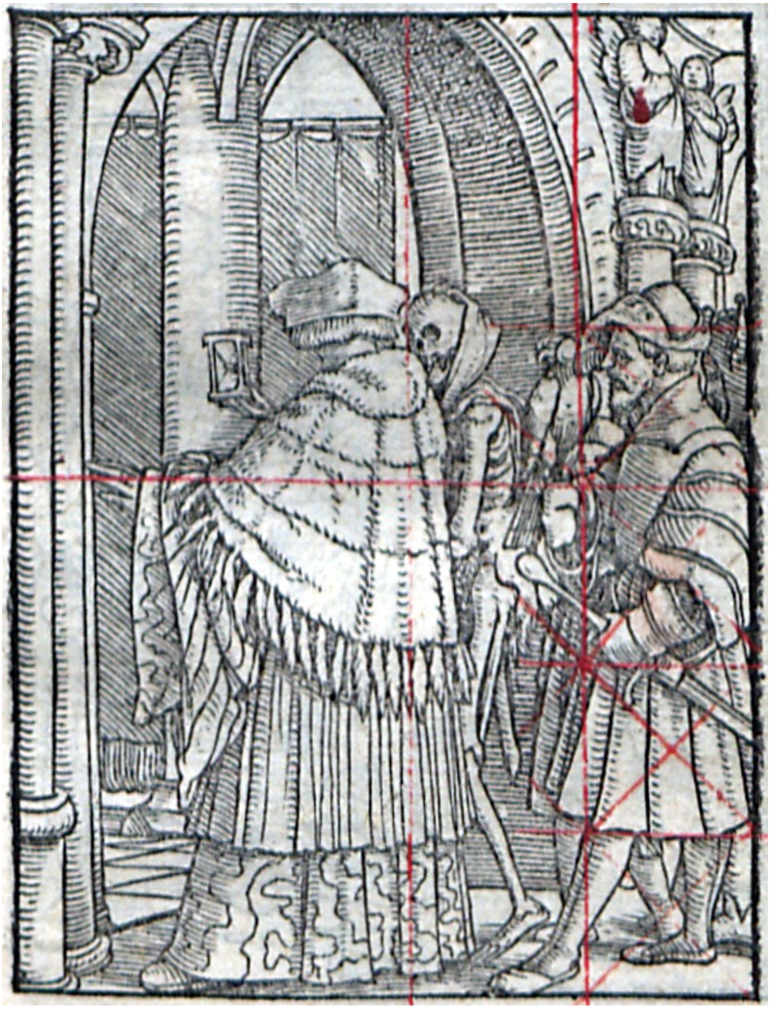
Śmierć *ad exemptas* weszła za klauzurę,
Bierze opata i wraz kurwaturę.
Jak na nieszczęście opata tuczono,
Weszła przez furtę, znać jej nie strzeżono.
Gniewa się opat brzuchaty i tłusty,
Ale Śmierć sprawi żakom mięsopusty.
Mają bankiety, stare wina piją,
Pójdą do grobu na anatomiją.

Laudavi magis mortuos, quam viventes.
Eccle. IV.



Wołają po klasztorze: „gwałtu” – zakonnice.
Że gwałtu narobiła staruszka z kosnice.
Biegną jak na gwałt do swojego dzwona.
Wielki to był gwałt, bo ksieni zgwałcona.

Ecce appropinquat hora.
Mat. XXVI.



Idzie do chóru prałat w popielicy,
Wyszła do niego madmosel z kosnicy.
Masz proszku we szkle ostatnią uncyją,
Wróć się, zastąpi inszy prezencyją.

Qui obturat aurem suam ad clamorem pauperis,
et ipse clamabit, et non exaudietur.
Prover. XXI.



Głos ubogiego, co wleci do ucha,
Wnet go Łakomstwo i Diabeł wydmucha.
Ręki na płaszczu, Diabła na ramieniu
Nie czuje. Rzeczesz, bogacz w zachwyceniu.
„Czego chcesz, idź precz, przerywasz mi sprawę”.
„Jeść chcę, suknia zła i portki dziurawe”.

Vae qui dicitis malum bonum et bonum malum:
ponentes tenebras lucem et lucem tenebras;
ponentes amarum in dulce et dulce in amarum.
Isaiae V.



Predykant ludziom fałsze opowiada,
Ale go czeka za to wielka biada.
Mówi, że słońce świeci, a tu ciemno,
Za słodkie miody daje żółć daremno.
Mówią, predykant, że jest zwodźca, zbrodzień,
A to człek godny, dawno śmierci godzien.

Sum quidem et ego mortalis homo.
Sap. VII.



„Da mi pokój, ja mam chorych wiele,
mam nabożeństwo odprawiać w kościele".
„Trza i tobie Boga, i o toś go prosił,
Abyś oglądał, któregoś tu nosił".

Sedentes in tenebris et in umbra mortis:
vinctos in mendicitate.
Psal. CVI.



„Puść mnie, ja idę do swego klasztora
Z karboną z kwesty do księdza przeora,
Muszę się sprawić z polowania mego”.
Śmierć mówi: „Pójdź do starszego sędziego”.

Est via, quae videtur homini iusta:
novissima autem eius deducunt hominem ad mortem.
Prover. IV.



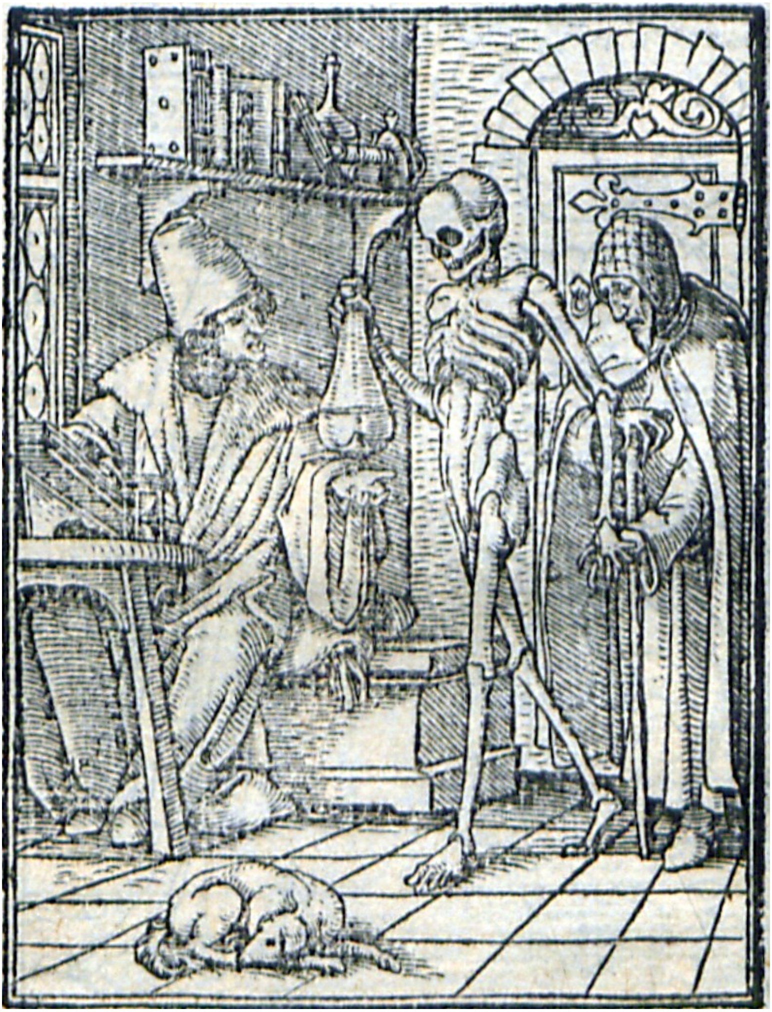
Wszedł po kryjomu gach do zakonnice,
Śmierć na modlitwie gasi jej gromnice.
Siedzi w łóżku jej, na bandurce brząka.
Znać się tak lepiej mówiła koronka.

Melior est mors, quam vita.
Eccle. XXX.



Czas dawno wyszedł, klepsydra stłuczona,
Baba nieżywa, lecz nie przewrócona.
Babę w kark walnąć albo z góry zrucić,
Łatwo się musi babusia wywrócić.

Medice, cura te ipsum.
Luce. IV.



Wiemy to dobrze, że masz, mój panie doktorze,
Krople w flaszkach, w papierkach proszki, zioła w likrze.
Masz chorego starego, ma pulsy w rękawie,
Ale i ty niedługo posiedzisz na ławie.

Indica mihi si nostri anima.
Sciebas quod nasciturus esses et numerum dierum tuorum noveras?
Iob XXXVIII.



Astrolog patrzy koło jak niebieskie miele,
Głowa w czapce, myśl w niebie, a dupa w popiele.
Weź cyrkiel, miarę, a rozmierz granice,
Wiele masz kroków do farnej >kosnice[53]<.
Zębów niewiele, szkoda już gęby zamykać,
Jakby chciał gwiazdy, jak pirogi łykać.

[53] W rękopisie jest „kościoła". Wprowadzono hipotetyczną lekcję „kosnice" ze względu na rym i występowanie tego słowa w drukowanym cyklu.

Stulte, hac nocte repetunt animam tuam:
et quae parasti, cuius erunt?
Luce. XII.



Siedzi za stołem między szkatułami,
Jakoby mędrzec między doktorami.
Gdyby był mądry, szukałby pomocy,
A głupią duszę wydrą mu tej nocy.
Bierze pieniądze niźli tego błazna
Śmierć pierwej, dusza znać, że mało ważna.
A co zostało, zabierze, kto inny.
Nie chciał dać ciepło, to musi dać zimny.

Qui congregat thesauros lingua mendacii, vanus et excors est,
et impingetur ad laqueos mortis.
Proverb. XXI.



Jeszcze nie rozpakował towarów z Angliji,
Nie widział sukna ani materyi,
A Śmierć go za łeb bierze od pieniędzy,
Kupcze łakomy, pójdź do wiecznej nędzy.
Otóż patrzajcie, jak to kupiec głupi,
Co nie targował, to tam darmo kupi.
Wziął diaboł kupca, wszystko postradane,
Serce przy suknach nieodpakowane.

De lectulo, super quem ascendisti, non descendes, sed morte morieris.
IV Reg. I.



Kładzie na miękkie łóżko panienka swe ciało
I twardej Śmierci tam się też leżeć zachciało.
Udusiła panienkę, bierze na Sąd Boży
Spod pierzyny, kotary i spod saskiej loży.
Darmo niebogo dufasz w lata młode,
Śmierć cię pochłonie, jak młodą jagodę.

Venite ad me omnes, qui laboratis et onerati estis.
Matth. XI.



Znać, że pracował, że często wtykana
Szabla przerosła pochwy do Szatana.
Już też nie będzie obraz po dwa grosa,
Kiedy zabrała nam Śmierć Bokonosa.

Quid prodest homini, si universum mundum lucretur,
animae autem suae detrimentum patiatur?
Mat. XVI.



Śmierć gra na garle, a gracz głowę zdziera.
Niechże nie mówią, że śmierć nie przebiera.
W garle organki grają, w nosie śwista,
Nie potrafiłby lepiej organista.
Czart się już cieszy, że gracz duszą piernie,
Bo judzenie przy kartach rozdeno niezmiernie.
Czarcie, daj pokój, to gracz zawołany,
Jak wygra niebo, toś ty jest przegrany.

Confodietur iaculis.
Exod. XIX.



Syn to żołnierski bierze się do broni,
Że konia nie ma, śmierć go wnet dogoni.

Luterski jest chłopiec[54].



Pisze ojciec Marchian[55], że luterski chłopiec.
Nie wiem, po czym go poznał ten tak mądry ojciec.
Wiemy, że nieżydowski, bo nieobrzezany.
Znać dlatego luterski, że jest bez sutanny.

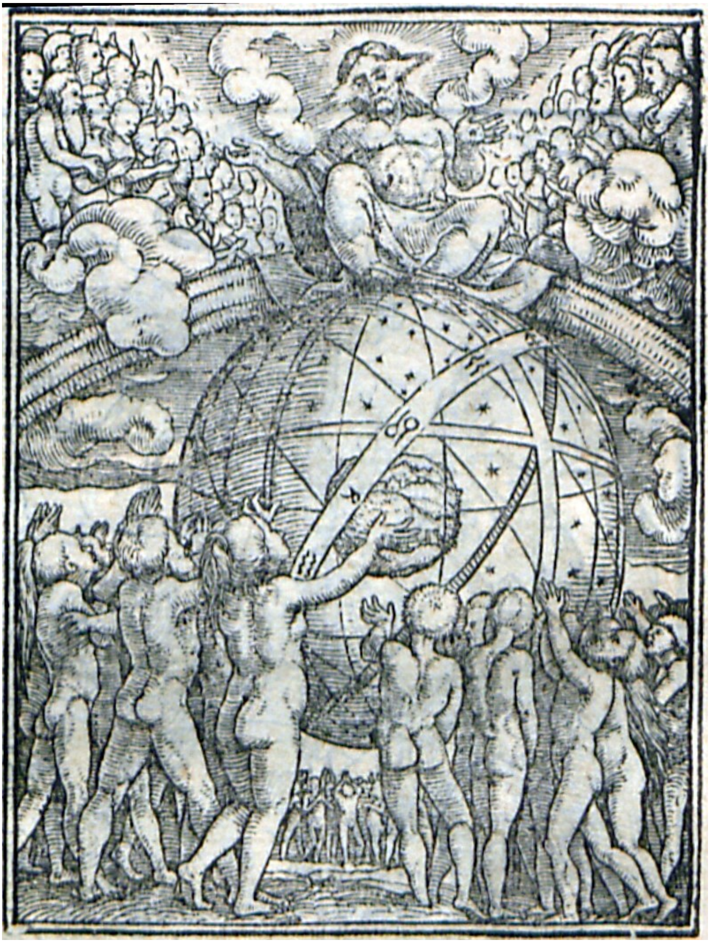
54 Emblemat ten jest wariantem poprzedniego. Napis: „Luterski jest chłopiec" to tłumaczenie rękopiśmiennego napisu hebrajskiego.
55 Może „Marchiar".

Pueri in ligno corruunt.
Thren. V.



Tym kijem jeżdżą, którym matka bije –
Nieujeżdżone i dzieci, i kije.

Omnes stabimus ante tribunal.
Rom. XIV.
Vigilate et orate, quia nescitis qua hora venturus sit Dominus.
Mat. XXIV.



Sąd boski odkryje, co przewrotnie się działo,
Jako się twarz od Boga często odwracało.
Tak było dawniej zrobić: niźli trąba zbudzi
Gębą do Pana Boga, a zadkiem do ludzi.

III.

SZYK STAROŚCI KLASYCZNEJ



Wincenty Wodzinowski, *Portret starego wieśniaka*, 1894.

Łukasz Zabielski
(Białystok)

„UWIĘDŁE LISTKI NA SPRÓCHNIAŁYM DRZEWIE”. STAROŚĆ (WEDŁUG) KAJETANA KOŹMIANA

Starzec w społeczeństwie

1.

Enigmatyczność egzystencji ludzkiej jest źródłem niemożności – pomimo ogromnej przecież liczby prób – dogłębnego jej poznania i wyczerpującego zdefiniowania. O ile dane statystyczne czy demograficzne potrafią z matematyczną precyzją przedstawić niektóre fakty, o tyle badanie konkretnej jednostki nie przynosi już tak oczywistych i pewnych wyników, pozostawiając szeroki margines tajemnicy i niedopowiedzenia.

Wiele pytań pozostało więc do dziś bez odpowiedzi. Zalicza się tu między innymi takie: *Czy okres od narodzin człowieka do jego śmierci możemy nazwać ewolucją, rozwojem, wzrastaniem czy może – w myśl zasady «co się urodziło, umrzeć musi» – powolnym odchodzeniem ku wieczności*? Jeżeli egzystencję ludzką rozpatrywać w ścisłym oparciu o kategorię czasu empirycznego, a europejska cywilizacja jest przecież zdominowana przez zegarek, to możemy wysunąć tezę, iż posiada ona cechy linearności. Od narodzin człowieka do jego śmierci upływa określona liczba lat: dziesięć, pięćdziesiąt, sto. Stosując się do takiego sposobu patrzenia na życie, możemy albo raczej musimy sztucznie ustanawiać w nim wewnętrzne cezury. Jako że europejski krąg kulturowy nie potrafi funkcjonować bez określonej formy (hierarchii, podziałów społecznych, rasowych, religijnych *etc.*), skoro jesteśmy zanurzeni w czystej abstrakcji (którą życie ludzkie – wymykające się wszelkim schematom – przecież jest), musimy zawsze tworzyć i narzucać sobie sztuczne wzory i modele, kreujemy cały szereg wygodnych stereotypów. Dlatego tak modne jest pojęcie „kategoryzacji”. Człowieka – jako element grupy, zbiorowości, społeczeństwa, ludzkości – zawsze wiązano z odpowiednim epitetem. Było to przede wszystkim podyktowane celami prak-

tycznymi, ale stawało się również powodem do szyderstwa, żartu, a nierzadko stygmatyzacji bądź wyalienowania.

Proces wyłączenia pojedynczej jednostki ludzkiej ze społeczności wywołany bywa najczęściej tym, że pewien osobnik posiada najmniej cech wspólnych z daną grupą, z której go wykluczono. Co ciekawe, w zbiorowości jednolitej pod względem narodowościowym, wyznaniowym, genetycznym, rasowym – osobami najczęściej piętnowanymi są zniedołężniali starcy[1]. Dlaczego? Z powodu ich nieproduktywności, gdyż narażają grupę na niepotrzebne obciążenia. Nieporadność dzieci jest naturalna i akceptowana przez społeczeństwo, natomiast „zgrzybiałość" i „zdziecinniałość" starości tolerowane już nie są. Św. Augustyn zauważył:

> W tym życiu nikt z nas nie uniknie śmierci i nikt nie wie, kiedy przyjdzie jego kres. A jednak jako małe dzieci oczekujemy, że staniemy się chłopcami; jako chłopcy, że młodzieńcami; jako młodzieńcy, że dorosłymi; jako dorośli, że dojrzałymi, a jako ludzie dojrzali wyglądamy starości. Czy się doczekamy, nie ma pewności, ale zawsze jest coś, czego się wygląda. Atoli człowiek stary nie ma przed sobą kolejnego etapu życia.

Ryszard Przybylski tak skomentował ten cytat: „Święte słowa wypowiedział biskup Hippony, ale zapomniał dodać, że nadal pozostało człowiekowi oczekiwanie – na śmierć"[2]. Postawienie problemu w takim świetle rodzi istotny paradoks: „Choć starcy żyją na tym świecie, traktuje się ich tak, jakby już do niego nie należeli"[3]. Starość jest zatem piętnowana z kilku powodów – seniorzy to według stereotypów karykatury istot ludzkich, fizycznie, a często umysłowo zniedołężniałe, zatem „nieużyteczne", „nieproduktywne". Najistotniejszą przyczyną niechęci wobec osób w podeszłym wieku wydaje się to, iż przypominają one (zbyt brutalnie, dosadnie i naocznie?) – oddającemu się codziennej „bieganinie" społeczeństwu – o nieuchronności śmierci. Albo nawet nie tyle nieuchronności, ile jej bliskości-namacalności. Popularna w średniowieczu groźba trzech umarlaków: *Takimi niegdyś byliśmy, jakimi wy dziś jesteście. /Jakimi jesteśmy teraz my, takimi i wy będziecie*! wypowiadana pod adresem młodzieńców, nie zachęca do intensywnego korzystania

---

[1] Zob. G. Minois, *Historia starości. Od antyku do renesansu*, przeł. K. Marczewska, Warszawa 1995, s. 324.

[2] R. Przybylski, *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 1998, s. 78. Cytat ze św. Augustyna również zaczerpnąłem z tej książki.

[3] G. Minois, dz. cyt., s. 323.

z żywota. Matuzalem to w pewnym stopniu skierowana do ludzi – niepokojąca i niechciana – informacja o treści: *memento mori*.

Georges Minois w swym znakomitym dziele *Historia starości. Od antyku do renesansu* postawił taką oto tezę:

> Historię Europy od starożytności do Renesansu charakteryzuje ciągła zmienność politycznej i społecznej roli starców. Mamy tu do czynienia nie z regresem, lecz raczej z ewolucją o zębatym przebiegu, zmierza ona jednak w kierunku degradacji. Bardzo wcześnie w naszym społeczeństwach utrwalił się obraz krzywej wieku, która osiąga szczytowy punkt około czterdziestego lub pięćdziesiątego roku życia, następnie zaś nieodwołalnie i definitywnie opada w stronę bezwartościowej starości[4].

Śledząc współczesną literaturę przedmiotu dotyczącą zagadnienia[5], zauważymy, iż najczęściej pojawiający się wątek to niechęć społeczeństwa (a ściślej: jego „produktywnej” warstwy) do ludzi w podeszłym wieku, *nota bene* jednogłośnie przez badaczy piętnowana. Zdziwienie budzi fakt, że nie zauważa się jednostronności takich wywodów. Jeżeli pewna grupa ludzi wyklucza ze swojego grona jednostkę, to niejednokrotnie, w większym czy mniejszym stopniu, jest to również wina owej jednostki. Aby skorygować tezę, należałoby prześledzić, jak do starości oraz problemów z nią związanych podchodzą sami seniorzy?

Najpopularniejsze wydają się dwie postawy: czynna i bierna. Bierna polega na tym, że człowiek nie godzi się z procesem starzenia, lecz nic nie może bądź nie chce z tym faktem zrobić[6]. Zatem popada w stan depresji, odrętwienia, i tak oczekuje na śmierć. Zapatrzony w prze-

---

[4] Tamże, s. 17.

[5] Mam tu na myśli przede wszystkim prace z dziedziny psychologii, gerontologii czy socjologii: A. Leszczyńska-Rejchert, *Człowiek starszy i jego wspomaganie. W stronę pedagogiki starości*, Olsztyn 2007; M. Niezabitowski, *Ludzie starsi w perspektywie socjologicznej. Problemy uczestnictwa społecznego*, Katowice 2007; I. Stuart-Hamilton, *Psychologia starzenia się. Wprowadzenie*, Poznań 2006; L. Couperus, *Ludzie starzy i sprawy przemijające*, Warszawa 1966; B. Szatur-Jaworska, *Ludzie starzy w polityce społecznej*, Warszawa 2000.

[6] Oczywiście z biologicznym procesem starzenia się nic zrobić się nie da. Pojęcie „biologicznego starzenia się” rozumiem za Danutą Ślęczek-Czakon (*Starość – wybór czy przeznaczenie? Egzystencjalny i społeczny wymiar starości*, w: *Starość raz jeszcze,* pod red. J. Olejniczak i S. Zając, Katowice 2007, s. 22) jako: „proces związany z przeobrażeniami metabolicznymi, hormonalnymi, fizjologicznymi. Towarzyszy mu zespół niemiłych symptomów, takich jak dysfunkcjonalność narządów, układów, osłabienie odporności immunologicznej, drażliwość, pobudliwość nerwowa, osłabienie pamięci, ograniczenie aktywności seksualnej. Wszystkie te przypadłości są naturalną oznaką starości”.

szłość, pogrąża się w nieustającej żałobie, tęskniąc za młodością, siłą i wigorem, które przeminęły. Cierpi przede wszystkim psychicznie i duchowo, a to pociąga za sobą niemoc fizyczną. Taka postawa charakteryzuje przede wszystkim osoby, „które koncentrowały swoją świadomość na formalnej stronie życia, a teraz odkrywają, że forma przemija w nieuchronny sposób. Już nie ten wzrok, nie ten żołądek, nie te możliwości czerpania z życia «pełnymi garściami», jakie miało się kiedyś”[7]. Ludzie tacy najczęściej izolują się od świata, a nawet od najbliższych: przyjaciół i rodziny. Rzeczywistość „dociera” do nich jedynie wtedy, gdy stwierdzają, że oto umarł kolejny rówieśnik.

Postawę czynną można rozbić na dwie podkategorie. Pierwsza stała się szczególnie popularna współcześnie. Seniorzy śledzą wszelkie mody, nowinki, trendy, starając się za wszelką cenę nadążyć za światem XXI wieku. Niejednokrotnie zwracają się z prośbą do dzieci, wnuków, aby im pomogły[8]. To dla tej grupy stworzono termin „trzeci wiek”[9]. Innym rodzajem czynnej postawy jest próba walki ze zmieniającym się światem. Przejawia się ona w uczonym, merytorycznym niekiedy wytykaniu błędów w zmieniającej się kulturze, dostrzeganiu w niej „płycizny” intelektualnej i duchowej oraz ogólnej degradacji przy jednoczesnym uporczywym pilnowaniu się, aby samemu nie zostać „skażonym” nowymi prądami. Osoby należące do takiej kategorii są jednocześnie przeświadczone o swej mocy, czują się strażnikami minionych – nie w ich opinii! – wartości. Możemy określić ją jako „starość zwycięską, dojrzałą jak jesienne owocujące drzewo, świadomą zebranych w życiu plonów, wznoszącą się ponad przemijanie ciała, mężnie patrzącą w oczy śmierci, paradoksalnie gotową przeżyć śmierć równie intensywnie jak przeżywane było poprzednio życie”[10]. Do takiej postawy doskonale odnoszą się te oto słowa Theresi Hauser:

---

[7] K. Kozikowska-Koppel, *Psychiczne wymiary starości*, w: *Starość. Wybór materiałów z VII Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ*, red. A. Nawarecki i A. Dziadek, Katowice 1995, s. 138.

[8] Taką postawę w doskonały sposób scharakteryzował Andrzej Stasiuk: „W superszybko zmieniającym się świecie nigdy nie osiągniemy dojrzałości. […] Nasze dzieci nie przyjdą do nas po jakąkolwiek radę. Udadzą się raczej do swoich dzieci, czyli naszych wnuków, bo to one będą nadążać za nieustanną zmiennością” (cyt. za: J. Okoń, *Doświadczenie starości w przesłaniu Karola Wojtyły – Jana Pawła II*, w: *Dojrzewanie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej*, red. S. Kruk, E. Flis-Czerniak, Lublin 2006, s. 54).

[9] Zob. D. Ślęczek-Czakon, dz. cyt., s. 15; G. Minois, dz. cyt., s. 14.

[10] K. Kozikowska-Koppel, dz. cyt., s. 138.

Tajemniczy proces starzenia się nie jest równoznaczny ze schodzeniem w ciemną dolinę; o wiele bardziej przypomina wspinaczkę na ostatni szczyt, przed którym trzeba odłożyć każdy zbędny bagaż. Oczywiście wspinaczka na szczyt jest męcząca. Jednak szczyt wiele również obiecuje: szeroki widok, który uzyskuje się tylko tam; inną perspektywę; spojrzenie na przebytą drogę; dystans do tego, co się za sobą pozostawiło; oddech; nowe widzenie; wolność od tego, co przygniata; być może nowe ustawienie do codzienności[11].

Ludzie należący do tej grupy bardzo często w późnym wieku mają znacznie większe osiągnięcia niż przez całe, minione już życie, odkrywając w sobie jednocześnie nowe, nieznane dotychczas umiejętności, talenty i pragnienia.

2.

Jeśli chodzi o grunt polski, to momentem dziejowym, gdy podział społeczeństwa według grupy wiekowej stał się najwyrazistszy, była pierwsza połowa XIX wieku. Okres przemian politycznych, ideowych, kulturowych, technicznych i technologicznych pociągnął za sobą osobiste tragedie całej rzeszy ludzi z „poprzedniej epoki”. Pierwsza generacja pisarzy, która weszła w XIX wiek, stanowiła jeszcze dopełnienie końcowej fazy polskiego Oświecenia:

Nazywana długo pokoleniem pseudoklasyków (m.in. przez Kazimierza Wykę), obecnie określana jest jako pokolenie kontynuatorów (E. Aleksandrowska), pokolenie postanisławowskie (Piotr Żbikowski), czy pokolenie klasycyzmu porozbiorowego (Ryszard Przybylski). Do tej generacji zalicza się też w *Nowym Korbucie* pisarzy urodzonych między rokiem 1771 (Alojzy Feliński, Koźmian) a rokiem 1785 (Morawski, Wężyk) lub nieco później, pisarzy wychowanych jeszcze w Polsce niepodległej, będących często uczestnikami insurekcji kościuszkowskiej, debiutujących zaś w większości dopiero po utracie niepodległości[12].

Wroga postawa wobec zmieniającej się rzeczywistości oraz bezkompromisowe wyznawanie zasad kultury klasycznej ściągały na tych twórców ataki ze strony ludzi młodych – tych, którzy zostali bezgranicznie pochłonięci przez świeże i modne wówczas prądy myślowe. Przedstawiciele ustępującej epoki zaczęli stopniowo wymierać, aż

---

[11] Cyt. za: A. Błachnio, *Pytanie o jakość życia w kontekście rozważań nad naturą starości*, w: *Starość i osobowość*, red. K. Obuchowski, Bydgoszcz 2002, s. 18.

[12] B. Czwórnóg-Jadczak, *Matuzalemowie klasycyzmu. W kręgu literackiej korespondencji Kajetana Koźmiana i Franciszka Wężyka*, w: *Od Oświecenia do Romantyzmu. Prace ofiarowane Piotrowi Żbikowskiemu*, red. G. Ostasz i S. Uliasz, Rzeszów 1997, s. 53.

w końcu „odszedł smutny z tego świata cały zastęp starych klasyków”[13]. Pozostały tylko nieliczne jednostki: Kajetan Koźmian, Franciszek Wężyk czy Franciszek Morawski. Ten ostatni w oczach rówieśników popełnił nawet rzecz karygodną: spróbował pogodzić ich z romantykami. Mało tego, sam zaczął sympatyzować z wrogim obozem, co wywołało wobec niego nieufność dawnych towarzyszy[14].

Wśród owych reliktów poprzedniej epoki osobistością – moim zdaniem – najbardziej charyzmatyczną był Kajetan Koźmian. Żywot „koryfeusza klasycyzmu” określa wyraźna cezura, którą jest dzień 29 listopada 1830 roku. W okresie ją poprzedzającym był on nie tylko świadkiem wielkich zjawisk politycznych, społecznych i kulturalnych, ale – co istotne – brał w nich czynny udział, przede wszystkim jako jeden z czołowych polityków, urzędników Księstwa Warszawskiego, a następnie Królestwa Polskiego, także jako zdeklarowany przedstawiciel obozu klasyków na polu literatury polskiej, określany przez współczesnych jako „wyrocznia”[15]. Powstanie listopadowe zakończyło właściwie wszystkie spory literackie wokół Romantyzmu, który odtąd, jak konstatuje badacz:

> […] niepodzielnie zapanował w literaturze. Jednocześnie stara szkoła klasyczna straciła rację bytu. Na plan pierwszy wysuwają się zatem problemy polityczne. Koźmian, niezupełnie jeszcze rozumiejąc sytuację, stał się świadkiem wydarzenia, którego najbardziej się obawiał. […] Noc 29 listopada koń-

[13] S. Tomkowicz, *Wstęp*, w: *Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce*, t. XIV, Kraków 1914, s. 3.

[14] W malowniczy sposób ujmuje Lucjan Siemieński (*Obóz klasyków*, Warszawa 1910, s. 25-26): „Zdarzało się często, iż w samym głównym sztabie klasyków zakradała się taka niezgoda, jak między greckie wodze w obozie pod Troją. W wyobrażeniach ich i skłonnościach były liczne cieniowania. Jeżeli Kajetan Koźmian i Osiński stali na czele wyprawy, jak Agamemnon i Menelaus, niewzruszeni i poważni, jak wyrocznia gromiący — to Franciszek Morawski, najzdolniejszy i najpochopniejszy z nich do pióra, najśmielszy i najwięcej mający poetycznych instynktów, miewał swoje humory jak Achilles i często dla romantycznej Bryzeidy pałał nieudaną miłością. Byłby może nawet przeszedł do przeciwnego obozu, ale osobiste stosunki łączyły go z głównymi wodzami, którzy ze swojej strony umieli go trzymać zaklęciem w imię dobrego gustu, a przywiązywała nawyczka do maniery francuskiej, której zawdzięczał pierwsze swoje powodzenie na polu literackiem”.

[15] Zob. A. Kopacz, *Przedmowa*, w: K. Koźmian, *Pamiętniki*, oprac. M. Kaczmarek, K. Pecold, t. 1, Wrocław –Warszawa – Kraków 1972, s. 5.

czyła bardzo ważny i jednocześnie pomyślny okres życia Koźmiana, a zaczynała inny, nieznany[16].

Ów „nieznany okres” okazał się radykalną życiową rewolucją. Sprawił, że człowiek znajdujący się w centrum wydarzeń politycznych, czynny „żołnierz” w walce z romantykami, osoba towarzyska, popularna, bywalec salonów, spotkań i debat, przekształcił się nagle w zamkniętego w sobie, zgorzkniałego i zrezygnowanego starca. „Przestał być również wyrocznią literacką. Stracił popularność w społeczeństwie, usuwając się do swoich Piotrowic”[17]. Gdy umierał w 1856 roku, był już postacią praktycznie przez świat zapomnianą. W ostatnich latach życia otoczony wyłącznie rodziną oraz najbliższymi przyjaciółmi, choć dalej pisał[18], nie ujawniał już jednak poza nielicznymi wyjątkami płodów swego pióra szerokiej opinii publicznej. „Dopiero po jego śmierci syn Andrzej Edward Koźmian przystąpił do publikacji dzieł ojca”[19]. Stan, w jakim się znalazł po 1830 roku, Kajetan Koźmian chyba sam najlepiej określił słowami: „Gdy się obejrzę, koło siebie widzę tylko nieznajomych i młodszych”[20].

Autor *Ziemiaństwa* staje się w ten sposób niezwykle interesującym obiektem do studiów nad zagadnieniem starości, i to tej starości, którą określiliśmy we wstępie jako bierną. Jego biografia wskazuje na to, że został przez życie złamany, wypędzony do wiejskiej ustroni, gdzie zakończył burzliwy żywot.

Zachowując rygory rzetelności naukowej, nie jesteśmy w stanie dokładnie stwierdzić – co czyni niestety większość badaczy Koźmiana – na

---

[16] S. Kufel, *Ostatni na „Parnasie”. O Kajetanie Koźmianie – twórcy wyalienowanym*, w: *Od Koźmiana do Czernika. Studia i szkice o literaturze polskiej XIX i XX wieku*, pod red. S. Kryńskiego, Rzeszów 1992, s. 11.

[17] Tamże, s. 10.

[18] „W latach bezpośrednio po 1831 pisał Koźmian wierszowane satyry na powstanie, dłuższy tekst prozą poświęcił Lelewelowi i jego roli w wydarzeniach 1830/31 roku. Powstało kilka biografii przyjaciół; poeta zamieszczał też w gazetach wspomnienia pośmiertne o różnych osobach. Przez większość tego okresu pisał ogromny poemat *Stefan Czarniecki*. Zwieńczeniem tych 25 lat były znakomite pamiętniki pisane w ostatnich latach życia. Obrazu dopełnia obfita i interesująca korespondencja oraz sporo mniejszych wierszy, często okolicznościowych” (M. Mycielski, *„Miasto ma mieszkańców, wieś obywateli”. Kajetana Koźmiana koncepcje polityczne (do 1830 roku)*, Wrocław 2004, s. 19).

[19] M. Mycielski, dz. cyt., s. 6.

[20] Cyt. za: W. Pusz, *Woźny, oskarżony czy sędzia? O Kajetanie Koźmianie bez obrazy*, w: tenże, *Między Krasickim i Słowackim. Studia, eseje, opinie*, Kraków 1992, s. 126.

ile alienację sędziwego poety wywołały jego niepopularne poglądy polityczne, literackie, jego postawa nonkonformistyczna (odważę się wręcz powiedzieć: antykonformistyczna), a na ile jego wiek? Z jakichś nieznanych mi powodów obie przyczyny traktuje się jako oczywistą całość (w pierwszej połowie XIX wieku klasyk = starzec!). Przecież odrzucając kwestie politycznej i literackiej dogmatyki, stwierdzamy oto, że Koźmian był seniorem w epoce zdominowanej przez kult młodości: „Dalej, bryło, z posad świata!/ Nowymi cię pchniemy tory, / Aż opleśniałej zbywszy się kory, / Zielone przypomnisz lata"[21].

Maciej Mycielski przekonuje, iż mylnie traktuje się Koźmiana jako umysłowy monolit, osobę o niezmiennym światopoglądzie. Spowodowane byłoby to tym, że jego własne wspomnienia, pamiętniki, korespondencję z okresu młodości i dojrzałości traktuje się bezkrytycznie. Badacz apeluje:

> Rozłączenie tych braci syjamskich: Koźmiana czterdziesto- czy pięćdziesięcioletniego – polityka wspinającego się po szczeblach kariery i głośnego pisarza, oraz Koźmiana osiemdziesięcioletniego, schorowanego starca konstruującego we wspomnieniach obraz swojego życia, jest nie tylko kwestią poprawności interpretacyjnej. Pozwala przede wszystkim spojrzeć świeżym okiem na twórczość Koźmiana sprzed 1831 i postawić pytanie o jego ewolucję ideową[22].

Chciałbym czegoś zgoła innego: skupić się na okresie po roku 1831, a dokładniej na portrecie Koźmiana-seniora, przeanalizować końcowy etap jego ewolucji ideowej, czyli przeprowadzić interpretację otaczającej go rzeczywistości przez pryzmat doświadczenia i wieku, przez okulary starca.

---

[21] A. Mickiewicz, *Oda do Młodości*, w: tenże, *Wiersze*, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1982, s. 16. Podkreślenie moje – Ł. Z.

[22] M. Mycielski, „*Miasto ma mieszkańców, wieś obywateli*"..., s. 18-19. I dalej: „W wypadku Koźmiana pokusa naiwnego korzystania z pamiętników wynika z charakteru źródeł do jego biografii. Każdy, kto pisze o poecie w dobie Księstwa Warszawskiego czy Królestwa Kongresowego, staje przed pytaniem, w oparciu o jakie materiały można kreślić jego sylwetkę. Korespondencja Koźmiana z czasów Księstwa prawie się nie zachowała, a z okresu po 1815 jest co prawda obszerna, ale całe dziedziny jego działalności są w niej nieobecne – dowiadujemy się sporo o jego uczestnictwie w życiu literackim i poglądach na temat romantyzmu, ale prawie nic o aktywności w życiu publicznym i poglądach politycznych".

3.

Dla naszych rozważań istotna jest analiza i docenienie roli znajomości autora *Ziemiaństwa* z Franciszkiem Wężykiem[23]:

> Poznali się w Warszawie w czasach Księstwa Warszawskiego – obaj poeci i urzędnicy, raczej znajomi niż przyjaciele. Po upadku Napoleona Wężyk przeniósł się na Podlasie, gdzie pełnił jedynie urząd wójta swej rodowej wsi Witulin, a następnie do Krakowa; Koźmian natomiast został wysokim urzędnikiem Królestwa Kongresowego. Obaj – przekonani o klęsce powstania listopadowego – poparli je, wszakże z dość dużą rezerwą. […] W czasie powstania znów więc spotkali się w Warszawie; po jego upadku ich drogi rozeszły się na zawsze. Wężyk osiadł pod Ojcowem we wsi Minoga, skąd często wyjeżdżał do Krakowa i Witulina, Koźmian zaś zamieszkał w Lubelskiem w rodzinnej wsi Piotrowice, przeobrażając się w poetę – ziemianina[24].

W czasach swej młodości, w okresie aktywności zawodowej nigdy nie byli przyjaciółmi, znany jest nawet fakt, że Koźmian przyczynił się do ostrej krytyki przez opinię publiczną jednego z utworów Wężyka, o czym ten doskonale wiedział. Zatem paradoksem staje się to, iż po upadku powstania listopadowego drogi dwóch klasyków rozeszły się na zawsze, nigdy już się osobiście nie spotkali, a jednak okazali się wówczas bliżsi sobie niż kiedykolwiek wcześniej. Połączyła ich wspólna (nie-)dola starości.

Korespondencja[25], którą ze sobą prowadzili, okazuje się niezwykle cenna przy badaniu ostatnich lat życia Koźmiana. Razem z Wężykiem byli wówczas „dwoma nad grobem stojącymi klasykami”[26], osamotnionymi, przygnębionymi, szukającymi oparcia we wzajemnym zrozumieniu: „Pisuj, ile ci czas i sposobność pozwoli” – zachęcał Koźmian właśnie Wężyka 20 stycznia 1846 roku[27].

---

[23] Jeśli chodzi o osobę Franciszka Wężyka, odsyłam do pracy Barbary Czwórnóg-Jadczak, *Awers i rewers motywu pomnika sławy poetyckiej w późnej twórczości i korespondencji Franciszka Wężyka*, w: *Dojrzewanie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej*, Lublin 2006.

[24] B. Czwórnóg-Jadczak, *Matuzalemowie klasycyzmu*, s. 55.

[25] Korespondencja Koźmiana i Wężyka, trwająca z przerwami blisko 11 lat, została opublikowana z małymi skrótami przez Stanisława Tomkowicza – wnuka Franciszka Wężyka. Przypadła na zmierzch epoki romantycznej.

[26] *Korespondencja Kajetana Koźmiana z Franciszkiem Wężykiem*, „Przegląd Polski”, r. IX, z. X, IV 1875, s. 391-392.

[27] Cyt. za: B. Czwórnóg-Jadczak, *Matuzalemowie klasycyzmu*, s. 57. Warto tu przytoczyć uwagę Stanisława Tomkowicza (*Wstęp*, w: dz. cyt., s. 5): „[…] pochwycił sposobność [Koźmian – Ł. Z.], by otworzyć niejako serce przed dawnym znajomym i młodszym kolegą, wyspowiadać się z swych poglądów i z swych zamiarów literac-

„Stary furman kiedy powozić nie może, to postronki kręci"

1.

Panuje powszechne, choć często nieuzasadnione przekonanie, że pogarda wobec osób starszych to znak czasów współczesnych; dawniej nestorzy mieli być rzekomo otaczani wyłącznie czcią i szacunkiem (i sami do siebie takież uczucia żywili) jako powiernicy tradycji (wśród ludów niepiśmiennych, oni przecież byli ich „pamięcią"), przywódcy, doradcy, uczeni, lekarze i kapłani. Jednak już Hezjod użył określenia „Smutna Starość", która w jego opinii była „córą Nocy, boginią ciemności, i wnuczką Chaosu. A jej rodzeństwem były Przeznaczenie, Śmierć, Nędza, Sen i Pożądliwość. Jej siedzibą był wszak przedsionek Piekieł, gdzie sąsiadowała z Trwogą, Głodem, Chorobą, Nędzą, Znużeniem i Śmiercią"[28]. Autor *Pracy i dni*, jeśli chodzi o przedstawianie mrocznych cech starości, nie był jednak pionierem.

Pierwszą, zachowaną do dzisiaj wypowiedzią starca o swej opłakanej kondycji fizycznej i duchowej są pochodzące sprzed ponad czterech i pół tysiąca lat słowa wezyra faraona Isesiego, Ptah-hotepa:

> Jak nieznośny jest los starca! Słabnie on z każdym dniem; wzrok mu się pogarsza, uszy przestają słyszeć; opuszczają go siły, serce nie zna spoczynku, usta milkną i cichną. Jego umysł jest coraz bardziej ograniczony; dziś nie może sobie przypomnieć tego, co było wczoraj. Bolą go wszystkie kości. Zajęcia, które dawniej sprawiały mu przyjemność, teraz wykonuje z wielkim trudem; zanika zmysł smaku. Starość to największe nieszczęście, jakie może dotknąć człowieka[29].

Warto podkreślić przede wszystkim fakt, że pierwsza opinia o starości jest akurat jej krytyką. Z jednej strony pozostaje żal za utraconą młodością, straconymi siłami, wigorem; z drugiej – strach przed nieuchronną i bliską śmiercią. Zamknięty w takich kleszczach losu, starzec szybko porzuca nadzieję, ogarniają go zgorzknienie i cynizm. Czas rzeczywisty – ten, w którym egzystuje – okaże się dlań okresem „martwym", jałowym, biernym intelektualnie i fizycznie. Naturalnym odruchem staje się wów-

---

kich i swych trosk o przyszłość literatury ojczystej, spodziewając się doznać chętnego posłuchu – on który wśród otoczenia, na prowincji, na wsi, czuł się tak duchowo odosobnionym. […] łatwo pojąć, jaką ulgę przyniosła mu myśl, że w Wężyku znalazł pokrewnego i życzliwego ducha, że doń zwracając się z swemi poglądami i sądami może liczyć na oddźwięk. Po listach pierwszych, które przełamały lody, nastąpiło kilka dalszych zamienionych w końcu 1845 i początkach 1846 r."

[28] G. Minois, dz. cyt., s. 53-54.

[29] Tamże, s. 26. Na ten sam cytat w niniejszym tomie zwraca uwagę Kamila Pawełczyk.

czas zwrócenie ku minionej świetności. Żyją więc starcy najczęściej otoczeni wspomnieniami, które w ich pamięci podlegają naturalnemu procesowi mitologizacji, szczęśliwi, gdy swoją historią mogą się podzielić z innymi, szczególnie młodymi ludźmi. „Z tej to właśnie przyczyny stają się gadatliwi. Bez przerwy gotowi są mówić o minionych zdarzeniach, bo samo ich przypominanie sprawia im przyjemność”[30].

Kajetan Koźmian nie stanowił wyjątku. Jak pisze Jan Stanisław Bystroń, w okresie popowstaniowym autor *Stefana Czarnieckiego* jest już człowiekiem starym, nie mającym żadnego znaczenia w życiu politycznym oraz literackim[31]. Wspomnienie i tęsknota za młodością („W każdych ustach żal młodości, / W każdem sercu chęć jej zwrotu”[32]) pozostały silne do końca życia. Przekonywał więc, że właściwie pozostaje mu już tylko przygotowanie się „[…] do śmierci, a Bóg tylko wie, jak bliskiej, a z natury samej nieodległej […]. Czekam więc na nią ze spokojnością sumienia”[33]. Przez te wersy przebija, obok zobojętnienia i zwątpienia, akceptacja tragicznego losu. „Spokojne sumienie” oznacza, że poeta wywiązał się ze swoich zamierzeń, że wykonał postawione przez życie zadania, osiągnął to, co było do zdobycia. „Czekanie ze spokojnością sumienia” oznacza również świadomość, że przyszłość popycha już tylko ku finiszowi. Że jest czekaniem...

Skąd pesymizm u osoby, którą za życia ogłoszono legendą? Istotne są tu problemy zdrowotne. Jednak to nie one stanowią rdzeń rozpaczy, jaka ogarnęła Koźmiana. Złamały go wydarzenia historyczne, których był naocznym świadkiem. Klęska czy raczej tragedia powstania listopadowego wzbudziła w nim poczucie wyalienowania. Świat ruszył do przodu, jednak niestety już bez niego. Jeden z najważniejszych polityków Królestwa Polskiego, szanowany poeta, koneser i krytyk literacki, przyjaciel możnych oraz bywalec salonów, stał się niepotrzebny, a nawet niechciany. Wrócił zatem do swych Piotrowic. Cały majątek przekazał synowi, sam wybrał sobie skromną samotnię w postaci niedużego pokoju, który „Zapełnił stosami ksiąg, droższemi upominki, przybrał ją w ryciny wszystkich przyjaciół, z których każdą rymowym przyozdobił napisem. Nad łożem zawiesił obraz ojca, nad stołem na którym pracował, piękny wizerunek Czarnieckiego. […] Stworzył on sobie w tej

[30] Tamże, s. 71-72.

[31] Zob. J. S. Bystroń, *Literaci i grafomani z czasów Królestwa Kongresowego 1815–1831. Dwanaście portretów*, Warszawa 1938, s. 99.

[32] E. Odyniec, *Do starości Koźmiana*, „Przegląd Polski” 1875, s. 416.

[33] K. Koźmian, *Pamiętniki*, t. 3, s. 533.

komnatce świat z gruzów swojej przeszłości"[34]. W taki oto sposób odcięty od świata, od swoich wrogów, krytyków, przeciwników, bezpieczny przed panoszącą się wówczas „zarazą romantyczną" – pogrążył się Koźmian we wspomnieniach, lekturze ulubionych klasyków oraz korespondencji z przyjaciółmi. Spełnienie marzeń wszystkich emerytów – wydawać by się mogło. Na ile jednak azyl, owa komnata, w której autor *Ziemiaństwa* miał spędzić ostatnią część życia, pozostały schronieniem – a na ile mogiłą? Jak konstatuje autor *Baśni zimowej*:

> Starość sprawia tedy, że mieszkanie, które było dotąd najprawdopodobniej zwykłą oswojoną przestrzenią, przeistacza się w pewnym momencie w mogiłę. Człowiek zostaje pochowany w ziemi za życia. Nie jest to więzienie. To jest grób, w którym musi ustać nawet ów dialog „ja" z „sobą", platoński lot na „skrzydłach duszy" poza skończoność, poza doczesność, ku Krainie Istotnie Istniejącej[35].

Taki dialog wewnętrzny musiał Koźmian toczyć ze sobą nieustannie. Dowodem stają się jego – często sprzeczne ze sobą – przemyślenia. Obok radości z życia, zdobytych doświadczeń, poznanych ludzi, pojawiają się często akcenty pesymizmu i rozpaczy. Dosadny wyraz przybierają one w korespondencji z przyjaciółmi. Na przykład w listach do Wężyka swoją „długowieczność" traktuje Koźmian jako przekleństwo: „Coraz więcej samotniejemy, […] coraz ta ziemia jałowieje i może się stać nieurodzajnym i pustym stepem,[…]. Na obszernej przestrzeni już znikli ze świata znajomi mi i nieznajomi współcześni mojej młodości. Otóż korzyść długiego życia!"[36]. Często możemy spotkać się z poglądem, że swoje życie jednak przegrał, że nie powinien w ogóle żyć ani tym bardziej tworzyć, szczególnie teraz, gdy jego czasy minęły[37]. Jak stwierdza:

> Co dzień bliscy moich lat wymierają. Przeżyłem brata mego starszego, którego wieku dziś dotykam. Siostra starsza ode mnie czterema laty, już w łóżku w cierpieniach zbliża się do grobu. Już nie słyszę o nikim starszym ode mnie, prócz Bielińskiego w Lublinie i Kownackiego w Warszawie; ostatni już

[34] F. Morawski, *Życie Kajetana Koźmiana,* w: „Polska Biblioteka Internetowa" [dostęp: 03.02.2010] http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=41635
[35] R. Przybylski, *Baśń zimowa*, s. 22.
[36] *List Kajetana Koźmiana do Franciszka Wężyka 20 września 1855*, w: *Archiwum do dziejów…*, s. 242. Podobną uwagę wyraził Koźmian już we wcześniejszym liście do przyjaciela: „Z każdym rokiem czuję, że samotnieję. Nie żal będzie umierać, obejrzawszy się na ubytek tylu przyjaciół. *Kajetan Koźmian do Franciszka Wężyka 20 stycznia 1846*, w: dz. cyt., s. 34.
[37] Zob. S. Kufel, *Ostatni na „Parnasie"*, s. 15.

w łóżku dogorywa w Wilanowie. Gdy się obejrzę koło siebie, widzę tylko nieznajomych i młodych[38].

O opuszczeniu przez przyjaciół Koźmian pisał wielokrotnie, na przykład tak: „[…] zaczynam rok 80 życia. Umysł już nie jest, czem był przed kilku laty, serce tylko żyje dawnemi uczuciami, dawnemi wspomnieniami dla tych i o tych, z którymi mnie w publicznem życiu łączyła przyjaźń, szacunek i wspólny zawód. Ty zapewne, kochany przyjacielu, jesteś między pierwszymi z tych liczby. Kiedy się obzieram około siebie, ileż zacnych przyjaciół widzę już w grobie, w którym już sam jedną nogą stoję! Ty tylko, Morawski, Krasiński pozostaliście i was trzech dochowuje mi wiernie przyjaźni, o was wspomnienie słodzi moją tęskną starość”[39]. I jeszcze inny jego głos, sąd: „Smutno co dzień czytać doniesienia o młodszych, a przynajmniej ode mnie, wspólnych przyjaciołach lub znajomych naszych. Józef Morawski referendarz stanu w radzie Księstwa warszawskiego, brat starszy jenerała; Józef Sobolewski, syn ostatni zacnego p. Ignacego ministra; Tadeusz Skrzyński, bliski krewny generałowej i moich wnuków; na koniec Zarzecki, konsul niegdyś w Krakowie, już w grobie! Nie zastałeś ich!”[40].

Jak wspominał Koźmian, człowieka po osiemdziesiątce opuszczają siły zarówno fizyczne, jak i umysłowe. Ileż zatem racji musi być w słowach badacza: „[Człowiek – Ł.Z.] zanim umrze, zostanie obezwładniony przez wielkie zmęczenie”[41]. Taka niemoc dotyka każdego, nawet najbardziej uzdolnionego artystę. Sam św. Hieronim uskarżał się: „Wielu moich zamiarów nie mogę wykonać i żar umysłu wygasa pod wpływem starczego niedołęstwa. […] Już bowiem i bystrość umysłu i siły ciała całkiem mnie opuściły, bo postradałem je wskutek ciągłych niedomagań i chorób”[42]. W tej nieustannej męce – pokucie za grzechy młodości? – wydaje się, że istnieje tylko jeden ratunek i pociecha. Jak podkreślał Michał Anioł, oto „zaczyna się rozpad ciała i niebawem przyjdzie śmierć, która uwolni duszę z więzienia”[43].

---

[38] K. Koźmian, *Pamiętniki*, t. 3., s. 533.
[39] *List Kajetana Koźmiana do Franciszka Wężyka, 9 grudnia 1851*, w: *Archiwum do dziejów…*, s. 42.
[40] *List Kajetana Koźmiana do Franciszka Wężyka, 29 października 1853*, w: *Archiwum…*, s. 149.
[41] R. Przybylski, dz. cyt., s. 92.
[42] Tamże, s. 79, 93.
[43] Tamże, s. 31.

2.

Społeczeństwo, które kieruje się wyższymi wartościami moralnymi i estetycznymi, ceni przede wszystkim wnętrze człowieka, jego intelekt, zdolności, talenty. Jednak nawet w najbardziej rozwiniętych kulturach nie otaczano czcią szpetoty. „Fizyczny upadek nigdy nie budzi zachwytu. Jedynie kruchość i nieporadność starca może budzić pozytywne skojarzenia z cechami dziecka i wyzwalać ciepłe reakcje”[44]. W dalszym ciągu pozostaje owo „ale” – „wiek sędziwy” w takim kontekście odbiera niezasłużone przecież laury. Pozostańmy jeszcze przy wątku „młodość przeciw starości”, który ma bardzo głębokie konotacje. Pomiędzy pokoleniem dziadków a wnucząt zachodzi swoista więź. Popularne jest określenie *generation gap*, które odnosi się jednak do wzajemnego stosunku rodziców z dziećmi. Natomiast relacje wnucząt z dziadkami powstają na zupełnie innych fundamentach: „Czas dziadków snuje się bowiem inaczej; przywodzi na myśl różnobarwne drżenie starych baśniowych obrazów, czas matczyny, czas babek, starych dam, dźwigających ciężar tylu lat, że wydają się pozostawać poza zasięgiem godzin, ojciec zaś jest robotnikiem czasu”[45].

Zestawienie matuzala i dziecka można rozpatrywać na innym poziomie. Izydor z Sewilli w V księdze swych *Etymologii* podjął ideę podziału ludzkiego życia na siedem części: „dzieciństwo (do 7 lat), *pueritia* (od wieku 7 do 14 lat), wiek młodzieńczy (od wieku 14 do 28 lat), młodość (od wieku 28 do 50 lat), dojrzałość (od wieku 50 do 70 lat) i starość, która rozpoczyna się w wieku 70 lat i której ostatnia część – *senies* – odpowiada zdziecinnieniu, ostatniemu etapowi zgrzybiałości”[46]. W ten sposób życie może być ujęte jako pewnego rodzaju koło: od dzieciństwa do zdziecinniałości. Kajetan Koźmian nie miał tutaj literalnie żadnych złudzeń: „Może kto z czytających ten artykuł o rymoklecie i histrionie literatury zarzuci zdziecinniałość memu zgrzybiałemu wiekowi; […] odpowiedziałbym, że Homer sławił Achillesa, a przy schyłku wieku pisał wojnę żab z myszami. Wszyscy na starość przychodzimy do zdziecinniałości, z której wyszliśmy”[47].

Czy rzeczywiście ostatni etap ludzkiego pielgrzymowania po ziemi jest równocześnie okresem degradacji? Arystoteles twierdził, że sędziwość nie jest „równoważna ani z mądrością, ani ze zdolnością do peł-

[44] D. Ślęczek-Czakon, *Starość – wybór czy przeznaczenie*, s. 19.
[45] G. Minois, *Historia starości*, s. 321.
[46] Tamże, s. 129.
[47] K. Koźmian, *Pamiętniki*, t. 3, s. 388.

nienia funkcji politycznych. Nawet doświadczenie starców nie stanowi pozytywnego czynnika: często nie jest niczym innym, jak tylko nagromadzeniem błędów w umyśle o horyzontach zawężonych przez wiek […] «Jak ciało, tak i rozum bowiem podlega prawom starości»”[48].

Przekroczywszy pewien etap w życiu, zauważamy, że przed człowiekiem piętrzyć się zaczynają liczne zakazy i ograniczenia. Pragnienia naturalne dla młodości stają się nagle owocem zakazanym. Dotyczy to nawet najbardziej podstawowych uczuć: „Lecz gdzie śnieg pobielił skronie / Przyjaźń grzeje, Miłość parzy”[49]. Człowiek zostaje zdegradowany również, gdy spojrzeń na zawód, który uprawiał:

Zgasły w piersiach tchnienia wrzące,
Wiek zrył czoło i głos kona,
Próżno w lirę palcem trącę,
Razi brzękiem rozstrojona.
W ton nie wprawi pierś chrapliwa,
Co jedynie pacierz śpiewa,
Pacierz żałosny niestety.
Z ciałem ducha czas nie szczędzi
I otóż to śpiew łabędzi
Starca a niegdyś poety[50].

„Jesień życia” odbiera talent? Sędziwy poeta śpiewa o swej twórczej niemocy? Autentyczna rozpacz czy też drwina i gra z czytelnikiem? Bardziej prawdopodobna wydaje się druga opcja. Pomimo zapewnienia: „nie sądź, abym był tak głupi, żebym po 50 latach rwał się do wierszy”[51], Koźmian nie zamierzał porzucać i nie porzucił liry. Jak stwierdza: „Staremu najdogodniejsze jest łoże, aby się przyzwyczaił do tego, z którego wkrótce już nie powstanie jak w duchu. Tymczasem żyjąc jeszcze i czując, musi brać udział w tem wszystkiem, co go dotyka”[52]. A dotykała go niezaspokojona chęć tworzenia. Co prawda nie marzył już o sławie, „doświadczył, że ona jest *vanitas vanitatum*, i umysł nie do

[48] G. Minois, dz. cyt., s. 70.
[49] *Wiersze Kajetana Koźmiana*, w: Z. Sudolski, *Wincenty Krasiński i współcześni. Studia i materiały*, Warszawa 2003, s. 563-564.
[50] *Oda żałobna*, w: K. Koźmian, *Pamiętniki*, t. 3, s. 434. Podkreślenie moje – Ł. Z.
[51] Z. Sudolski, dz. cyt., s. 384-385: *List Kajetana Koźmiana do Wincentego Krasińskiego, 20 X-bris 1853, Piotrowice*.
[52] *List Franciszka Wężyka do Kajetana Koźmiana, 26 stycznia 1853, Kraków*, w: *Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce*, s. 115.

niej, lecz do grobu przysposabia"[53], pozostał jednak czynny twórczo z dwóch właściwie powodów: po pierwsze stanowił przecież ostatni bastion klasycyzmu, tradycji i przeszłej Polski. Jak pisał do Wężyka: „Dwóch nas tylko starszych pisarzy pozostało; zostawmy tę pamiątkę po sobie"[54]. Tylko w jakim celu? Czy naiwnie wierzył, że owo skażone romantyzmem pokolenie, nagle się opamięta i, odrzucając wszystkie „rażące gust estetyczny błędy", postanowi – tak jak on – czerpać jedynie ze źródła tradycji klasycznej?

Koźmian nie był naiwny, zbyt drogo kosztowały go zdobyte doświadczenia. Nie zamierzał ze swoimi płodami pióra wychodzić do szerszej opinii czytelniczej: „od męczeństwa uchylę się milczeniem i ukryciem między stare książki […]. Uchyliłem się ze sceny i więcej na nią [nie] wystąpię, doświadczywszy, że ta gawiedź, ten owad co koło nas brzęczy, ma jak osy, główki małe a długie żądła"[55]. Jaki jest zatem wtedy sens trudu pisania? Nie chodzi tu bynajmniej o ćwiczenie umysłu, szkolarskie zabawy piórem. Koźmian pragnął zdobytą wiedzę, doświadczenie i umiejętności, skoro „dzieci" go zawiodły, przekazać „wnukom": „[…] aby było komu westchnąć za moją duszę; nie spodziewam się tego od młodszej generacji, bo obcy dla niej jestem, jak ona jest mnie obcą i niezrozumiałą. […] Głupi świat, ale ludzie temu nie wierzą i dopiero przed samą śmiercią spostrzegają prawdę"[56].

Poza tym zdawał sobie również sprawę, że żyje w przełomowych czasach, które staną się obiektem licznych studiów i badań w przyszłości: „Czasem rzucam na papier moje dawne wspomnienia, może za sto lat po mojej śmierci przydadzą się komu do historyi naszych czasów"[57]. Tu należy również postawić znak zapytania: na ile pisanie wspomnień może podtrzymać pamięć o „historyi naszych czasów", a na ile unieśmiertelni samego autora? Czy nie doszukamy się w tym fragmencie ukrytego mo-

---

[53] *List Kajetana Koźmiana do Franciszka Wężyka, 30 czerwca 1854, Piotrowice*, w: *Archiwum*…, s. 193.

[54] *List Kajetana Koźmiana do Franciszka Wężyka, 4 lutego 1854 Piotrowice*, w: *Archiwum* …, s. 172.

[55] Z. Sudolski, dz. cyt., s. 383: *List Kajetana Koźmiana do Wincentego Krasińskiego, Piotrowice 22 marca 1841*.

[56] *List Kajetana Koźmiana do Franciszka Wężyka, 29 października 1853, Piotrowice*, w: *Archiwum*…, s. 150. Zob. również: „Świadectwu poczciwego i nad grobem stojącego człowieka przecież uwierzy potomność, jeżeli przestanie być podobną do niniejszego plemienia". K. Koźmian, *Pamiętniki*, t. 3., s. 158.

[57] *List Kajetana Koźmiana do Franciszka Wężyka, 30 grudnia 1851 Piotrowice*, w: *Archiwum*..., s. 48.

tywu *Exegi monumentum*? Czy nieodparta chęć pisania, pomimo fizycznych przeszkód, nie jest wywołana właśnie chęcią przedłużenia życia? Wszak to dzięki swoim tekstom żyje Koźmian po dziś dzień.

3.

Czym jest więc starość według autora *Ziemiaństwa*? Powiada tak: „Dnie osiemdziesiątletniego starca są to uwiędłe listki na spróchniałym drzewie, lada wietrzyk je zdmuchnie”[58]. Wplatanie florystycznych akcentów do rozważań natury egzystencjalnej może być oczywiście ukłonem ku tradycji antycznej, począwszy od Homera: „Ludzki los jest zupełnie liści losowi podobny; / Gdy bowiem jedne na ziemię strąca wicher gwałtowny, / Nowymi kwitną już lasy, gdy z wiosną pąki pękają. / Tak wśród rodów człowieczych, ten wzrasta, tamten zaś ginie”[59]. Jak widać na przykładzie tego fragmentu *Iliady*, „liście” to słowo-klucz do wanitatywnego nurtu w literackim przeżywaniu starości. Koźmian nie pozostawia nam marginesu niepewności i domysłów, pełnymi garściami czerpie od swych mistrzów, zapożyczając całe frazy: „[…] ja już dawno jedną nogą w nim stoję i lada wiaterek wrzuci ten listek ze spróchniałego drzewa w loch ciemny, w którym zgnije może bez wspomnienia”[60].

Nie były to obawy bezpodstawne. W swych Piotrowicach pozostawał całkowicie odcięty od świata, niczym w „lochu ciemnym”. Zazdrościł Wężykowi, że ten może sobie pozwolić na wyjazdy: „Szczęśliwszy ode mnie kochany przyjacielu, żyjesz w swobodnem mieście, obcujesz z uczonymi, masz biblioteki, książki, masz wszystkie żywioły, wszystkie jakie mieć można w tych czasach przyjemności towarzyskie”[61]. Koźmianowi tego bardzo brakowało. Często nie mógł nawet przekroczyć progu własnego domu:

> Mało wychodzę dla wielkiego gorąca i przechadzka morduje mi nogi. […] Starość mnie skurczyła i przygniata do grobu[62].

---

[58] *List Kajetana Koźmiana do Wincentego Krasińskiego*, w: Z. Sudolski, dz. cyt., s. 384.

[59] Homer, *Iliada*, księga VI, s. 146, przekł. J. Białostocki, cyt. za: J. Białostocki, *Płeć śmierci*, Gdańsk 1999, s. 44.

[60] *List Kajetana Koźmiana do Franciszka Wężyka, 29 października 1853, Piotrowice*, w: *Archiwum…*, s. 150.

[61] *List Kajetana Koźmiana do Franciszka Wężyka, 20 stycznia 1846. Piotrowice*, w: *Archiwum…*, s. 34.

[62] *List Kajetana Koźmiana do Franciszka Wężyka, 2 czerwca 1855, Piotrowice*, w: *Archiwum…*, s. 233-234.

> Cierpienia kamienia, które mnie czasami boleśnie nawiedzają, przykuły mnie do miejsca. Morawski powiada, że nie na kamień choruję, ale kamieniem siedzę[63].

Taki tryb życia wpędzał autora *Stefana Czarnieckiego* w ponury nastrój. Skupiał się wówczas wyłącznie na obserwacji własnego ciała, na wyczekiwaniu kolejnych oznak starości. W każdym niemal liście do Wężyka umieszczał komentarz na temat coraz liczniejszych ułomności: „Widzisz, że już krzywo piszę, drobno, niewyraźnie i bez porządku”[64]; „słabnę, poznasz to po mojej trzęsącej się ręce. Dotąd stałem jedną nogą w grobie, teraz już i ręka do niego się chyli, lada moment i umysł słabnąć zacznie, aż na koniec i tchnienie zgaśnie. Proszę Boga, aby mi oszczędzić raczył takiej niedołężności”[65]; „Oczy mnie już zawodzą, pamięć tępieje, umysł słabnie; mało więc czytam”[66]; „Ja powoli głuchnę, oczy mnie zawodzą; mało czytam, a słuchać nie ma czego”[67].

Warto zastanowić się nad opisami starczej cielesności u Koźmiana. Jak zauważyliśmy, nie stroni on od przytaczania dosadnych, często wręcz naturalistycznych rysów zmian, jakie zachodzą w organizmie. Często niejako umyślnie je ubarwia. Co ciekawe nie dotyczy to wyłącznie wątków autobiograficznych i autoprezentacyjnych. Prześledźmy fragment jego *Pamiętników* dotyczący osoby gen. Zajączka:

> Namiestnik […] fizycznie wyraźnie słabnął. Twarz jego przybrała blady kolor śmiertelności, na posiedzeniach publicznych często drzymał i zasypiał, […] gasnąc powoli ledwie kilku miesiącami przeżył swego i narodu polskiego dobroczyńcę [cara Aleksandra – Ł. Z.]. Humor jego się zmienił, cierpienia fizyczne się zwiększały, na koniec z wiosną zapadł. Lekarze warszawscy bliski zgon przepowiadali. Odwiedzałem go jeszcze siedzącego na krześle w ogrodzie, naprzeciw słońca; używał powietrza; już rozmawiał z obojętnością jako przeczuwający bliski zgon, nareszcie przeniósł się na łóżko[68].

---

[63] *List Kajetana Koźmiana do Franciszka Wężyka 20 stycznia 1846. Piotrowice*, w: *Archiwum…*, s. 34.

[64] *List Kajetana Koźmiana do Franciszka Wężyka, 30 grudnia 1851 Piotrowice*, w: *Archiwum...*, s. 48.

[65] *List Kajetana Koźmiana do Franciszka Wężyka, 5 czerwca 1854 Piotrowice*, w: *Archiwum…*, s. 190.

[66] *List Kajetana Koźmiana do Franciszka Wężyka, 5 czerwca 1854 Piotrowice*, w: *Archiwum…*, s. 233.

[67] *List Kajetana Koźmiana do Franciszka Wężyka, 10 stycznia 1856, Piotrowice*, w: *Archiwum…*, s. 255.

[68] K. Koźmian, *Pamiętniki*, t. 3, s. 135.

Nie sposób nie zauważyć analogii pomiędzy fragmentem a opisami własnych dolegliwości, które tak chętnie zamieszczał w korespondencji. Biorąc pod uwagę wiek, w którym pisał swoje pamiętniki, dostajemy odpowiedź na pytanie: dlaczego skupiał się na takich szczegółach? Zmuszała go to tego trwoga przed przyszłością. Wszyscy jego przyjaciele, rówieśnicy przechodzili przecież przez to samo. Wszystkich ich już zabrakło. Nawet najdrobniejsza zaobserwowana w starczym organizmie zmiana alarmowała o zbliżającej się śmierci, oznaczała kolejny krok ku wieczności, ku, posługując się terminem Przybylskiego, „Krainie Istotnie Istniejącej”: „Dziś cię witam, jutro może / Zwłoki moje w grobie złożę”[69].

Nie czekał Koźmian długo, wkrótce Wężyk otrzymał taką oto relację: „Z łóżka do ciebie piszę i dlatego tak krótko. […] Widzisz po piśmie, jak jestem osłabiony. Gdy się pokrzepię, dłużej napiszę, a teraz kończę, serdecznie cię ściskając”[70]. Niestety, pokrzepienie już nie przyszło, jak się okazało, były to ostatnie słowa, które w ogóle napisał[71]. Zmarł dwa tygodnie później.

„Starość tylko ciało gniecie – umysł i serce jeszcze żyje”

1.

O! kto w młodych dniach zapału
Prawdy Pańskiej słów usłucha,
Serca nie da w służbę ciału,
W świetle wiary pojmie ducha.
Duch takiego nie starzeje,
I gdy ciało plewa marna
Kruszy się w proch i niszczeje,
Rośnie w niebo, jak cedr z ziarna[72].

Traktowanie starości jako prologu do „Krainy Istotnie Istniejącej”, zatem jako łącznika pomiędzy życiem doczesnym a wiecznym, choć oparte na tradycji i filozofii mającej średniowieczne korzenie, jest dużym uproszczeniem. Już starożytny, ateistyczny Rzym głosił ideę korzystania z życia, czerpania z niego przyjemności. Bez względu na fizyczne i psychiczne niedogodności, starość jest czasem, gdy zbiera się plony całego

---

[69] *Wiersze Kajetana Koźmiana*, w: Z. Sudolski, dz. cyt., s. 565-566.
[70] *List Kajetana Koźmiana do Franciszka Wężyka, 14 lutego 1856, Piotrowice*, w: *Archiwum…*, s. 258-259.
[71] *List Andrzeja Edwarda Koźmiana do Franciszka Wężyka, 28 lutego 1856, Piotrowice*, w: *Archiwum…*, s. 260.
[72] E. A. Odyniec, *Do starości Koźmiana*, „Przegląd Polski” 1875, s. 416.

życia. A te wcale nie muszą być gorzkie. Tak widział to Michel de Montaigne: „Młody powinien czynić przygotowania, stary korzystać z nich” [73].

Kajetan Koźmian w ostatnich latach swojego życia niejednokrotnie podkreślał, jak już zauważyliśmy, że jako zniedołężniałemu starcowi pozostało mu jedynie przygotowanie się do śmierci. Jednak z połowy XIX stulecia zachowała się taka oto jego charakterystyka:

> Sędziwy starzec […]. Podeszły […] już w latach, ale na umyśle nie zgrzybiał wcale; jeszcze wyraz jego brzmi dźwiękiem męskiej siły, a wyobraźnia tleje twórczym ogniem młodzieńczego zapału. Z serca i uczuć pełen ogłady Polonus dawnego kroju, łacinnik zabity i wytrawiony z wychowania, retoryk z nauki, podzielił on w swych dziełach wszystkie zalety i przywary pisarzy XVIII wieku[74].

Analogiczny portret odnajdujemy u Lucjana Siemieńskiego: „Kto, jak śp. Koźmian umiał do ośmdziesiąt piątego roku życia zachować umysł w takiej czerstwości, że się prawie z latami odświeżał, […] ten widocznie innego był hartu […]”[75]. Czyżby autor *Stefana Czarnieckiego*, pomimo sędziwego wieku, pomimo nękających chorób, czuł, że przepełniają go wewnętrzny witalizm i siła twórcza? Jak sam stwierdzał: „[…] ja, mimo zgrzybiałej starości, nie zniedołężniałem jeszcze […]”[76]. Wiedział, że ma do wykonania zadanie ściśle wiążące się z wiekiem: przekazanie bagażu doświadczenia i zdobytej wiedzy następnym pokoleniom. Bez względu na panujący kult młodości, dogmat nowoczesności, oryginalności i świeżości, trudno było całkowicie przekreślić zdobycze ojców. Niemożliwe wydaje się przecież zastąpienie doświadczenia przez siłę i największy nawet intelekt.

W 1405 roku Christine de Pisan, pierwsza europejska zawodowa literatka, pisała: „[…] starzy ludzie są na ogół mądrzejsi od młodych […], dlatego że mają więcej doświadczenia minionych spraw, widzieli bo-

---

[73] G. Minois, *Historia starości*, s. 283.

[74] J. M., *Ułamek podróży malowniczej po Małopolsce w r. 1841*, „Pokłosie”, Leszno 1852, s. 64, cyt. za: J. Willaume, *Wstęp*, w: K. Koźmian, *Pamiętniki*, t. 1, s. 22.

[75] L. Siemieński, *Portrety literackie*, Poznań 1865, s. 334. Przykładów świadczących o pełni sił twórczych Koźmiana, pomimo jego starczego wieku, mamy dużo. Oto słowa Wincentego Krasińskiego skierowane do Koźmiana: „[…] Nie przestawaj maczać pióra, bo Twe ciało tylko ma 75 lat, a umysł jeszcze w całej jędrności został. Jeszcze Twa dusza dobrze gra na klawiszach materii”. *Listy do Kajetana Koźmiana od Wincentego Krasińskiego*, w: Z. Sudolski, *Wincenty Krasiński*, s. 230.

[76] *Listy Kajetana Koźmiana do Franciszka Wężyka, 8 lutego 1853, Piotrowice*, w: *Archiwum…*, s. 118.

wiem więcej wypadków”[77]. Wspominaliśmy o tym, że długie życie było oznaką błogosławieństwa od Boga. Wbrew pozorom nie jest to truizm. Duża liczba starców zawsze oznaczała okres pokoju. Już w Starym Testamencie odnajdujemy potwierdzające tę myśl argumenty: „I znowu staruszkowie i staruszki zasiądą na placach Jeruzalem, wszyscy z laskami w ręku z powodu podeszłego wieku” (Za, 8,4). Będzie to czas powszechnej odnowy, a towarzyszyć mu będzie wydłużenie ludzkiego życia – oznaka błogosławieństwa: „Nie będzie już w niej niemowlęcia, mającego żyć tylko kilka dni, ani starca, który by nie dopełnił swych lat; bo najmłodszy umrze jako stuletni” (Iz 65,20)[78].

2.

Powróćmy jeszcze na chwilę do momentu przybycia Koźmiana do Piotrowic. Czy rzeczywiście powrót na wieś był dla niego wygnaniem? Jeśli tak, to jak rozumieć popularne w całej twórczości autora *Ziemiaństwa polskiego* wątki cyncynatyczne? Jak traktować jego myśl, że najszlachetniejszy jest żywot prowadzony na wsi, a zadaniem szlachcica winna być uprawa ziemi? Owszem, stanowi to nawiązanie do antyku, do poezji Wergiliusza czy Horacego. Nie jest to jednak zwyczajny sofizmat. Dowodem niech będzie właśnie *Ziemiaństwo*, utwór, który Mickiewicz nazwał „Tysiącem wierszy o sadzeniu grochu”[79].

Poemat uchodzi – nie bez racji – za świadectwo ogromnej miłości i tęsknoty Koźmiana do prowincji. Warto podkreślić, że domem poeta nazywał tylko wieś:

> O! gdybym był, pamiętny na ojca przestrogi,
> Stopy za skromnej chaty nie wychylił progi,
> Lutnią i pług do dłoni biorąc naprzemian,
> Byłbym więcej szczęśliwy, im mniej w kraju znany[80].

Przez całą twórczość Koźmiana przewijają się podobne wątki, dotyczące pragnienia powrotu po odbytej służbie na własny zagon, do

[77] G. Minois, dz. cyt., s. 235.
[78] Tamże, s. 44. Cytaty z Pisma Świętego pochodzą z *Biblii Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, wyd. III popr., Wydawnictwo Pallotinum, Poznań – Warszawa 1980.
[79] Zob. A. Mickiewicz, *Dziady cz. III*, w: tenże, *Dziady*, posł. J. M. Rymkiewicz, Warszawa 1998, s. 195.
[80] K. Koźmian, *Ziemiaństwo polskie*, tekst odnalazł, opracował, uwagami wstępnymi oraz komentarzem historycznoliterackim opatrzył P. Żbikowski, Kraków 2000, ks. IV (A), s. 280.

rodzinnej wsi. Dlaczego więc przyjazdu (choć przymusowego) do Piotrowic nie interpretować w taki właśnie sposób? Jego komnata stała się więzieniem, celą śmierci? To prawda, zazdrościł Wężykowi możliwości podróżowania, lecz czy rzeczywiście „czerstwy jeszcze starzec", jakim był Koźmian, nie mógł pozwolić sobie na podróż? Na ile tkwienie w jednym miejscu do końca życia było przymusem, a na ile świadomym wyborem?

Wątpliwości budzi także kwestia fatalnej rzekomo kondycji psychicznej pisarza. Otóż pogrążony w głębokiej depresji człowiek nie jest w stanie wykonać najmniejszej i najprostszej pracy. Koźmian natomiast nie tylko nie porzucił pióra, lecz jego twórczość nabrała tempa. Świadczy o tym choćby bogata korespondencja, jaką prowadził ze swoimi przyjaciółmi. Korespondencja, która pozwala badaczom literatury konstatować, że „przemyślenia filozoficzne, przeświadczenia o charakterze światopoglądowym, sposoby emocjonalnej reakcji na świat, wynikały z sytuacji duchowej pokolenia ostatnich żyjących reprezentantów klasycyzmu porozbiorowego, którzy w epoce romantycznej przeżywali biologiczny, lecz nie intelektualny zmierzch"[81]. Tu wręcz należałoby doszukiwać się intelektualnego rozwoju:

> Lecz czyż słońce południowe
> Mniej ogniste niż u wschodu,
> Czyż gdy do snu skłania głowę,
> Mniej ma blasku i obwodu? [82]

Dawno już obalono mit, że intelekt starzeje się wraz z ciałem. Doświadczenia wielu ludzi wskazują, że „stymulowany i używany na co dzień umysł, bez względu na wiek, fizycznie tworzy nowe połączenia, które zwiększają ogólną liczbę połączeń w sieci neuronowej. Dowodzą tego również życiorysy wybitnych ludzi (np. w wypadku Michała Anioła około osiemdziesiątki)"[83]. Podobnie było z Koźmianem. Nie możemy nazwać zgrzybiałym człowieka, który oprócz systematycznej korespondencji z przyjaciółmi, tworzy poematy, wiersze czy pamiętniki. Jak zauważył Lucjan Siemieński, stale Koźmian był czynny twórczo: „[…] zwracam uwagę choćby na tych dwadzieścia kilka lat ostatnich, które wieszcz – starzec przepędził w zaciszu wiejskiem, otoczony jak patryarcha obowiązkami rodzinnymi i obywatelstwa, a przytem wydobywający

[81] B. Czwórnóg-Jadczak, *Matuzalemowie klasycyzmu*, s. 58.
[82] E. A. Odyniec, *Do starości Koźmiana*, „Przegląd Polski" 1875, s. 416.
[83] K. Kozikowska-Koppel, *Psychiczne wymiary starości*, s. 142.

z lutni swej ton tak rozgłośny, że wszędy dochodził i tak przenikliwy, że każdą szlachetną duszę poruszał”[84]. Franciszek Morawski dodaje, że oprócz nowych utworów, zabrał się Koźmian za poprawę i systematyzację całego swojego dotychczasowego dorobku poetyckiego[85].

Powtórzmy pytanie: czymże więc jest starość według autora *Stefana Czarnieckiego*? Powolnym odchodzeniem ku wieczności? Owszem, jednak nie oznacza to przyjęcia postawy biernej. Wręcz przeciwnie – sędziwy poeta nie tylko nie może odkładać swej lutni, lecz powinien zmusić się do dodatkowej pracy, do eksperymentów z nowymi gatunkami literackimi, takimi jak proza pamiętnikarska:

> Jakoż komukolwiek Opatrzność dozwoli doczekać mego wieku i oszczędzi mu po burzy niepodległego położenia, przekona się, że od tego rodzaju pisma najwłaściwszym jest wiek późny, w którym już nikt nam na nic się nie przyda i my nikomu na nic przydać się nie możemy; wiek mówię, w którym poznawszy nicość tego wszystkiego, cośmy cenili i za czym się namiętnie ubiegali, nie oddychamy, tylko sumieniem i prawdą, a bliscy stawienia się przed Najwyższym spraw ludzkich Sędzią mniej dbamy o znikomą słynność na ziemi jak o wyroki, jakie nas czekają z nieba[86].

Starość niesie ze sobą znaczne przywileje, a jednym z nich jest niezależność wobec oceny wystawianej przez współczesnych. Starczy wiek pozwala ludziom na porzucenie roli, którą odgrywali w „teatrze życia”. Można wyjść z dotychczasowych schematów, zaprzestać starań o wywieranie pozytywnego wrażenia; nie trzeba już niczego udawać. Senior nie dba o karierę zawodową, poprawność polityczną, „uwolniony od tych ograniczeń, może rozwijać swe twórcze dążenia, co pozwoliło niektórym ludziom ujawnić swój geniusz w wieku siedemdziesięciu lub osiemdziesięciu lat”[87]. Odwołajmy się i tym razem do antyku. Katon Starszy tak właśnie widział emeryturę:

> Człowiek uwolniony od zgiełku życia politycznego może poświęcić się ćwiczeniom intelektualnym, wyrabiać wolę i hart ducha, co często wymyka się młodości, pozostającej pod ciśnieniem nadmiaru sił witalnych itp. […]. A przecież najpiękniejszym dziełem starości jest właśnie to, że odejmuje na wszystko, co jest największa przywarą młodego wieku[88].

---

[84] L. Siemieński, *Portrety literackie*, Poznań 1865, s. 337.
[85] F. Morawski, *Życie Kajetana Koźmiana*, dz. cyt.
[86] K. Koźmian, *Pamiętniki*, t. 1, s. 50.
[87] G. Minois, *Historia starości*, s. 18.
[88] A. Trojnar, *Marka Tuliusza Cycerona traktat „O starości”,* w: *Starość. Wybór materiałów z VII Konferencji Pracowników Naukowych…*, s. 55-56.

Koźmian był klasykiem w epoce rozkwitu Romantyzmu, widział, jak młodzi ludzie depczą wszystko to, co czciło jego pokolenie. Stąd tak często wyrzucał z siebie negatywne opinie: „wolę być z Homerem, Wergiliuszem i Tassem głupim, jak z Mickiewiczem i Malczewskim mędrcem”[89]. Porzucenie pióra oznaczało poddanie się, czyli porażkę. A na to obrońca klasycyzmu pozwolić nie mógł.

Gdy w początku lat czterdziestych XIX wieku „przebrzmiały już namiętne spory popowstaniowe, pozostała refleksja”[90]. To ona stała się siłą napędową pisarstwa Koźmiana w ostatnich dwudziestu latach jego życia. To dzięki niej, a ściślej – wszystkim doświadczeniom oraz nabytej wiedzy – przeżył jeszcze tyle lat. I to jak intensywnie! Poczuł się wreszcie wolnym. Musimy tu zaznaczyć, że znamienną cechą charakteru młodego, a także dojrzałego Koźmiana było to, że nie wydawał żadnych napisanych przez siebie utworów bez uprzedniego skonsultowania ich z kimś, kogo uważał za autorytet. Historia *Ziemiaństwa*, które zachowało się przecież w dwóch zupełnie odmiennych wersjach, jest najlepszym przykładem, jak daleko sięgała ingerencja owych „doradców”[91]. Pod koniec życia Koźmiana to się zupełnie zmieniło. Oczywiście płody swego pióra nadal omawiał z przyjaciółmi, jednak nie odbywało się to już na zasadzie relacji „uczeń – mistrz”. Dlaczego? Wynikało to w dużej mierze z faktu, że spośród rówieśników nikt już prawie nie żył. Koźmianowi też po prostu nie zależało tak bardzo na opinii publiczności („Stary jestem, krytyka mnie nie obraża”[92]), zdawał sobie sprawę, że młodsi od niego romantycy i tak nie docenią jego pracy. Otwartą pozostawała też kwestia czasu, z którym poeta musiał się coraz bardziej niestety liczyć: „[…] jeżeli mi wieku wystarczy i starzejący się umysł dozwoli”[93].

Tak wyglądały ostatnie lata autora *Ody na upadek Dumnego*: rozdartego pomiędzy dwie skrajności. Z jednej strony: zgorzknienie, poddanie się losowi, schorowanie, alienacja od rzeczywistości, trwoga przed nieuchronnym losem. A z drugiej: siła i moc walczącego klasyka.

---

[89] K. Koźmian, *Pamiętniki*, t. 3, s. 348.

[90] S. Kufel, *Ostatni na „Parnasie”*, s. 15.

[91] Koźmian nigdy tego nie ukrywał: „Gdy ukończywszy poddałem [ten poemat] pod sąd Jana Tarnowskiego i Ludwika Osińskiego, ci obaj doskonali znawcy rodzajów klasycznej poezji o ile pochwalili cel i rymowanie, o tyle zganili wykonanie nie co do formy, lecz co do rzeczy”. K. Koźmian, *Pamiętniki*, t. 3, s. 408.

[92] *List Kajetana Koźmiana do Franciszka Wężyka, 12 stycznia 1848 Piotrowice*, w: *Archiwum…*, s. 40.

[93] K. Koźmian, *Pamiętniki*, t. 3, s. 442.

Te dwie postawy konstytuowały osobowość Koźmiana w finalnych momentach jego życia. Temu zawdzięczamy paradoksalne i ironiczne wyznania: „Ja utrzymuję się na nogach i wlekę powoli starość, rzucając czasem na papier według fantazyi moje wspomnienia, których nawykłością do umysłowego zatrudnienia już do 100 arkuszy nabazgrałem”[94].

Koźmian podkreśla, że starość jest okresem zniedołężnienia, że wiele funkcji w organizmie może zawodzić, w tym też pamięć: „Kreśliłem je [wspomnienia – Ł. Z.] w późnym już, zniedołężniałym wieku koleją, jaką mi w miarę chęci i zdolności na zawodną pamięć przychodziły”[95]. Czy to nie rodzaj heroicznej walki z nieuniknionym? Zniedołężnieniu, chorobom przeciwstawia pracę. Jak rozumieć zwrot „zawodna pamięć”? Starość bywa czasem refleksji, okresem zwrócenia się ku przeszłości. Pamięć seniora jest niejednokrotnie lepsza niż najsprawniejszego intelektualnie młodzieńca. Może on nie pamiętać wypadków ostatniej doby, ale wydarzenia dzieciństwa są mu bliższe niż przeżywany dzień. Dlaczego więc tego nie wykorzystać? „Pamięć człowieka w sile wieku może być wtedy dla niego darem. Jest to skarb doświadczeń, jakiego człowiek wiekowy nie chciałby ani utracić, ani też odstąpić nikomu”[96].

Kajetan Koźmian wydaje się więc idealnym przykładem potwierdzającym myśl, że starość nie musi być okresem regresu, upadku czy stagnacji. Człowiek w późnym wieku nie staje się przedmiotem, posiada pragnienia i namiętności: „Miewałem i ja takie momenta, gniewałem się i wylewałem żółć na papier; starość umiarkowała, choć nie zobojętniła uczuciów”[97]. Sędziwość niesie jednak ze sobą obowiązek przyjmowania pewnych form zachowań, a odrzucania innych. Opisując jednego z dawnych znajomych, Koźmian użył takiego oto stwierdzenia: „zawsze jedno prowadząc dworackie życie, starzał się, nie starzały się w nim nawyknienia i śmieszności”[98], co wskazuje, że dla niego starzenie się było synonimem stateczności, dostojności oraz powagi. Sam wielokrotnie bez wstydu, z niekłamaną dumą deklarował się jako człowiek należący do grupy starców, mędrców, patriarchów, dlatego chętnie dawał rady:

---

[94] *List Kajetana Koźmiana do Franciszka Wężyka, 2 i 3 września 1852, Piotrowice*, w: *Archiwum...*, s. 78.

[95] K. Koźmian, *Pamiętniki*, t. 1, s. 49-50.

[96] M. Kaczmarek, *O dobrodziejstwach pamięci starego człowieka. Oblicza starczej pamięci w wybranych tekstach literackich*, w: *Egzystencjalne doświadczenie starości w literaturze*, red. A. Gleń, I. Jokiel, M. Szladowski, Opole 2008, s. 153.

[97] *List Kajetana Koźmiana do Franciszka Wężyka, 12 kwietnia 1853, Piotrowice*, w: *Archiwum...*, s. 135.

[98] K. Koźmian, *Pamiętniki*, t. 3, s. 318.

> My tylko starzy, powinniśmy stać mocno przy swojem, bo ta ruchliwość umysłów nie bardzo byłaby nam do twarzy, a urobiwszy sobie zasady pewne i stałe, bo oparte na wierze i przekonaniu wewnętrznem, nie pójdziem pewnie za prądem czasów, ani za tem widmem, które dziś zowią lub duchem czasu, lub też postępem. Nasz postęp rzeczywisty jest ku wieczności; dzisiejszy postęp – ku ułudom, które nas odstąpiły, bo one tylko wylęgają się w młodych głowach, nie w tych, które przyprószyła siwizna[99].

Koźmian potrafił nabrać dystansu do własnej niemocy, o czym świadczy przede wszystkim jego poczucie humoru. W równym stopniu jak z innych, potrafił śmiać się z samego siebie: „Ja w moim sędziwym wieku już stygnę, już gasnę i nieraz sam z siebie się śmieję […]"[100]; „Mości księże proboszczu, możemy się obydwa pochwalić. Starzy jesteśmy, już się nie popsujemy"[101]; „Kto wie, jak długo jeszcze pożyję; zawsze już krótko, a może: «Nim minie marzec, nóg zadrze starzec»"[102]. O autoironii wspomnieliśmy także przy opisie jego „mocy twórczej", gdy pomimo opuszczających sił, potrafił skończyć monumentalny poemat *Stefan Czarniecki*: „Już się nabazgrało 10 pieśni; gdyby Bóg pozwolił jakich parę lat życia i ognia w popiele zimnym tlejącego nie zagasił, możeby się dokończyło"[103].

3.

Jan Stanisław Bystroń zapisał znamienne, gorzkie zdanie: „Nikt dzisiaj chyba – poza nielicznymi historykami literatury – nie czyta Koźmiana"[104]. Zdanie o tyle istotne, że choć napisane prawie sto lat temu, pozostaje ciągle aktualne. Kajetan Koźmian swoje najbardziej płodne literacko lata spędził w cieniu największych romantycznych wieszczów. *Ziemiaństwo*, które miało być dowodem potęgi i piękna klasycznych rymów, wydane w 1839 roku, przeszło bez większego echa. W ten sposób ostatni klasyk popadł w zapomnienie. Co prawda wzbu-

---

[99] *List Franciszka Wężyka do Kajetana Koźmiana, 1 kwietnia 1852, Kraków*, w: *Archiwum…*, s. 63.

[100] *List Kajetana Koźmiana do Franciszka Wężyka, 20 grudnia 1845*, w: *Archiwum…*, s. 22.

[101] *List Kajetana Koźmiana do Franciszka Wężyka, 15 maja 1852*, w: *Archiwum…*, s. 70.

[102] *List Kajetana Koźmiana do Franciszka Wężyka, 17 marca 1852*, w: *Archiwum…*, s. 132.

[103] *List Kajetana Koźmiana do Franciszka Wężyka, 20 grudnia 1845*, w: *Archiwum…*, s. 22.

[104] J. S. Bystroń, *Literaci i grafomani*, s. 80.

dza współcześnie zainteresowanie badaczy, jednak popularnością nazwać tego faktu już nie można[105].

Abstrahując od wszelkich ocen Koźmiana jako polityka czy literata, warto zastanowić się nad nim jako człowiekiem. Trafnie konstatował Lucjan Siemieński: „Człowiek więcej niż dwóch pokoleń, świadek tylu zmian i przeobrażeń, zachowanyż został przez Opatrzność, jak ten dąb, co go zostawiają w wyrąbanym lesie, aby do jego wysokości pięły się młode latorośle zapustu?”[106]. Owym młodym latoroślom był on niewątpliwie solą w oku. Do końca życia nie ustawał w wypominaniu niedociągnięć i błędów romantyzmu, do ostatniego tchu stał niestrudzenie po stronie tradycji. Jak rozumieć fakt, że przeżył tak wielu swoich wrogów? Mickiewicz zmarł przecież w 1855 roku, Słowacki już w roku 1849. Nie przypomina Koźmian w ten sposób innej długowiecznej osobistości?

> Wiecznie umierający Wolter tak długo stąpał po ziemi, a tylu śmiertelników – rześkich, pełnych zdrowia, a przede wszystkim młodszych – odchodziło w zaświaty. Wolterowi-ironiście to szyderstwo losu musiało przypaść do gustu. Sam dziwił się tej ironii losu. […] Kolejno umierali jego przyjaciele, których szczerze opłakiwał, ale umierali i wrogowie, co napawało go radością[107].

Autora *Stefana Czarnieckiego* nigdy nie nazwalibyśmy błaznem. Lecz czyż właśnie nie ironią losu było to, że Koźmian, który wychowywał się pod okiem oświeceniowych mistrzów, który na własnej skórze odczuł klęskę rozbiorów, który osobiście zetknął się z koryfeuszami romantyzmu, jednocześnie przeżył tak wielu z nich? Mało tego, zetknął się z twórcą „weryfikującym romantyzm oraz zapowiadającym kolejną epokę

[105] S. Kufel stwierdził, iż pierwsze pozytywne uwagi o *Ziemiaństwie* wśród badaczy literatury dała T. Kostkiewiczowa w artykule: *Z problematyki gatunkowej polskiego poematu opisowego*, umieszczonym w pracy *Styl i kompozycja. Konferencje teoretycznoliterackie w Toruniu i Ustroniu,* red. J. Trzynadlowski, Wrocław 1965; potem także A. Witkowska w artykule *Tysiąc wierszy o sadzeniu grochu*, zamieszczonym w: *Studia z teorii i historii poezji,* Seria 2, Wrocław 1970. Zob. S. Kufel, „*Nad Ziemiaństwem polskim*” *Kajetana Koźmiana*, Zielona Góra 2000, s. 7.

[106] L. Siemieński, *Portrety literackie*, s. 335-336. Ten fragment w trafny sposób zinterpretowała Elżbieta Dąbrowicz, stwierdzając, że „Przez dębową metaforykę, spojoną z wyobrażeniem dębu-narodu, chciał okazać [Lucjan Siemieński – Ł. Z.], że Koźmian bardziej niż ktokolwiek dzisiaj był wrośnięty w naszą przeszłość. Wrośnięty na tyle głęboko, że i romantyczne wulkany nie zmiotły go z powierzchni ziemi”. E. Dąbrowicz, *Galeria ojców. Autorytet publiczny w literaturze polskiej lat 1800 – 1861*, Białystok 2009, s. 55.

[107] J. Ryba, *Wolter i jego starość*, w: *Starość. Wybór materiałów z VII Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów…*, s. 71.

w literaturze polskiej. Norwid docenił zasługi starego klasyka mówiąc o Koźmianie: «był to największy czasu swego rymo – twórca»"[108].

Oceniając Koźmiana jako człowieka, należy wziąć pod uwagę przede wszystkim jego życiorys. Jak sam pisał w liście do przyjaciela:

> Oba jesteśmy synami kontuszowej szlachty, widzieliśmy w ojcach naszych ten typ starych Polaków, którego wątek od wieków jagiellońskich oni nieprzerwanem i niewynarodowionem pasmem aż po nasze czasy przeciągnęli. […] Ja jeszcze trzy części Polski widziałem w kontuszach, sam w stroju narodowym do szkół chodziłem. Widziałem kontuszowe sejmy, sejmiki, biesiady, uczty, dworce, w których mieszkała szlachta i w nich zbroje, łuki, samopały itd.[109]

Oprócz przeciwnika politycznego czy literackiego nikt wówczas nie widział w Koźmianie cennego reliktu minionych czasów. Nawet jego własny syn, wydając pisma nieżyjącego już ojca, zredagował je według własnej woli i uznania, tak, aby uczynić zeń kogoś innego[110]. Czyż można zmienić Koźmiana, który prędzej oddałby się w ręce kata, niż zrezygnował ze swoich poglądów? Jakże prawdziwie brzmi ten osąd Lucjana Siemieńskiego: „Łatwo teraz pojąć, gdy się te czasy odsunęły już od nas i sąd nastał spokojniejszy, jaką krzywdę wyrządzano wyznawcom klasycznym, odmawiając im wszelkich możebnych zalet, nawet gniazdowych, dlatego tylko, że nie poszli za duchem romantycznym"[111].

Na koniec pewne porównanie. Koźmian nigdy nie kwestionował autorytetów, od młodości miał ustalone zasady, wybranych mistrzów, za którymi podążał. Do końca swych dni był też z tego faktu dumny: „[…] nie przyznaję sobie żadnych znakomitych zalet, wspomniałem, że i te drobne, jakie posiadać mogę, są dziełem moich mistrzów"[112]. Mickiewicz wychował się w duchu klasycyzmu, który odrzucił, podążając własną drogą. Jednak im stawał się starszy, tym częściej i chętniej sięgał po wzorce oświeceniowe, jako dojrzały człowiek podsumował młodość dwoma słowami: „górna i durna"[113].

---

[108] Cyt. za: S. Kufel, *Ostatni na „Parnasie"*, s. 24.

[109] *List Kajetana Koźmiana do Franciszka Wężyka, 20 stycznia 1846. Piotrowice*, w: *Archiwum…*, s. 33.

[110] Andrzej Edward redagując *Pamiętniki* Kajetana Koźmiana usunął z nich ostrą krytykę osoby i dzieł Adama Mickiewicza. Pragnął uczynić ze swojego ojca nie przeciwnika Romantyzmu, lecz ideowego konserwatystę. Zob. E. Dąbrowicz, dz. cyt., s. 56.

[111] L. Siemieński, dz. cyt., s. 339.

[112] K. Koźmian, *Pamiętniki*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1972, oprac. M. Kaczmarek i K. Pecold., t. 3., s. 29-30.

[113] Zob. M. Piechota, *Starzy i młodzi w „Panu Tadeuszu". Rekonesans*, w: *Starość. Wybór materiałów z VII Konferencji…*, s. 29.

Magdalena Patro-Kucab
(Rzeszów)

„WIERSZE PÓŹNE" KAZIMIERZA BRODZIŃSKIEGO

Historycy literatury skupiają się przede wszystkim na poetyckich debiutach, rzadziej ich uwagę przyciąga późna twórczość literatów (na przykład wiersze późne)[1]. Podobnie rzecz się ma ze spuścizną Kazimierza Brodzińskiego. Najwybitniejszy poeta późnego sentymentalizmu w Polsce, autor sielanki *Wiesław* oraz rozprawy teoretycznoliterackiej *O klasyczności i romantyczności, tudzież o duchu poezji polskiej* – dziś tak banalnie oraz stereotypowo postrzega się i charakteryzuje twórczą sylwetkę poety z Królówki. Jakby zupełnie zapominając o tym, że najpiękniejsze utwory napisał Brodziński dopiero w latach trzydziestych dziewiętnastego stulecia. Jak bowiem podkreśla wydawca jego dzieł – Czesław Zgorzelski:

> [W tym czasie] poeta wchodzi na drogę wyraźnie odmienną, poprzednio z lekka tylko zapowiadaną, teraz zdecydowanie wyznaczoną wskazaniami nowej poetyki, która w tym drugim przełomie artystycznym Brodzińskiego odgrywa znaczenie podobne do tego, jakie miała przemiana Mickiewicza-liryka w okresie jego poezji lozańskiej. Polistopadowa poezja Brodzińskiego staje się prostsza, więcej bezpośrednia i naturalna w wyrazie, bardziej pogłębiona myślowo, ściszona, zrównoważona [...][2].

Na wstępie przypomnijmy najważniejsze fakty biograficzne związane z działalnością poety w latach 1831–1835. Wraz z upadkiem powstania Kazimierz Brodziński wkroczył w okres prawdopodobnie najbardziej gorzki w swoim życiu. Niepowodzenie sprawy narodowej zbiegło się z utratą funkcji profesora uniwersyteckiego i stało się dla autora *Wiesława* „kamieniem grobowym". Był to czas, w którym liczna armia

---

[1] Kategoria wyodrębniona przez T. Kostkiewiczową – *„Wiersze późne" jako kategoria historycznoliteracka (zarys problematyki)*, w: *Wobec romantyzmu. Studia i szkice ofiarowane Profesor Danucie Zamącińskiej-Paluchowskiej*, pod red. M. Łukaszuk i M. Maciejewskiego, Lublin 2006, s. 9-34.

[2] C. Zgorzelski, *Kazimierza Brodzińskiego dorobek poetycki*, w: tenże, *Od oświecenia ku romantyzmowi i współczesności*, Kraków 1978, s. 152.

uchodźców podążała do Francji[3]. Decyzji takiej nie podjął jednak autor *Wiesława* – nadal nie upuszczając z rąk swego poetyckiego pióra:

> Duch jego ani na chwilę nie osłabł; zrozumiał swoją misję na ruinach ojczyzny, z zaparciem pracował dalej, a pobudką do pracy była walka o chleb[4].

W tej naznaczonej klęską rzeczywistości zdarzały się chwile, kiedy poeta, podobnie jak niegdyś inni Polacy, gdy dopiero upadła Rzeczpospolita, pragnął uciec z Warszawy, by osiąść w maleńkiej wiosce w okolicach zamieszkałych przez swego szwagra Antoniego Hollego. Projekty te jednak nigdy nie zostały zrealizowane[5].

I jakby na przekór ówczesnym realiom najpiękniejsze liryki napisał Brodziński w okresie, który uważał za niekorzystny dla poetów, bowiem na jeden z listów, w którym przyjaciel jego, Łukasz Gołębiowski, pisze, że los uczyni z twórcy *Wiesława* następcę Kochanowskiego, pesymistycznie odpowiada: „nie ma już Zygmuntów, ani Myszkowskiech, Czarnolas jest podobno w ręku dzierżawcy, a w niej żyd z jastrzębiemi oczyma…”[6].

Z początkiem roku 1834 autor *Oldyny* rozpoczął ostatni w swym życiu okres pracy twórczej. Działo się to po powrocie z Krakowa[7]. Podjął się wówczas redakcji noworocznika „Jutrzenka”, gdzie swoje artykuły i rozprawy drukowali między innymi: Anna Zakwaska, Eleonora Gagatkiewicz (Ziemięcka), Antoni Szabrański. W piśmie tym Brodziński publikował swoje *Fraszki*[8]. Następnie autor *Wiesława* przyłączył

---

[3] Zob. na ten temat pracę: L. Gadon, *Emigracja polska. Pierwsze lata po upadku powstania listopadowego*, t. 1-3, Kraków 1902.

[4] B. Gubrynowicz, *Studia literackie. Kazimierz Brodziński w latach 1830–1835*, Warszawa 1935, s. 178.

[5] Cenne uwagi na ten temat przedstawia P. Żbikowski – *Komentarz historycznoliteracki* do: K. Koźmian, *Ziemiaństwo polskie*, tekst odnalazł, opracował, uwagami wstępnymi oraz komentarzem historycznoliterackim opatrzył P. Żbikowski, skolacjonowanie tekstu, objaśnienia rzeczowe, filologiczne i historyczne M. Nalepa, Kraków 2000, s. 10-32.

[6] *List Kazimierza Brodzińskiego do Łukasza Gołębiowskiego*, w: *Pamiętnik o życiu Łukasza Gołębiowskiego wydany przez syna [Seweryna Gołębiowskiego]*, Warszawa 1852, s. 98.

[7] Wzmianki o pobycie poety w Krakowie odnajdziemy między innymi w następujących pracach: Ł. Gołębiowskiego, *Pamiętnik...*, dz. cyt., s. 105-106; B. Gubrynowicza, dz. cyt., s. 183-184.

[8] Utwory Brodzińskiego spośród artykułów zamieszczanych w „Jutrzence” prasa ceniła najbardziej, skoro jego poezję i prozę uznała za skarb. „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe”, Wilno 1834, t. 3, s. 221, *Rozmaitości. Kronika Literacka.*

się, głównie z pobudek materialnych, do redagowania „Magazynu Powszechnego". Było to zajęcie niezbyt inspirujące i nader mozolne, ograniczało się bowiem do pisania artykułów o mechanice, zoologii czy rolnictwie[9].

Jednocześnie poeta zaczął podupadać na zdrowiu, choroba nie pozwalała mu na bardziej efektywną pracę pisarską i gdyby nie głęboka wiara w Boga oraz miłość do żony i córki, zapewne pogrążyłby się w depresji. Nadal jednak żywo interesował się losami polskiej emigracji, pokładał w niej bowiem olbrzymie nadzieje. Pisał w przejmującym liście do Stefana Witwickiego:

> Nieszczęśliwy ma wiele do powiedzenia, gdy cierpi nieszczęściem ludu. Głosem boleści Bóg czasem przemawia. Cierpienia nasze niech będą światu pamiętne. Wszystko drobne, zmienne, dalekie niech będzie od nas. Trzymajcie wiele o naszym rodzie w przyszłości, abyśmy przeznaczeniu jego godnie odpowiedzieli. Co dzień nas mniej, ale i po potopie z jednej rodziny lud się wielki rozmnożył [...]. Tęskno mi do Muz waszych. My tu już tylko wyrzekać umiemy. Często tak tęsknię, jakby u Was była Ojczyzna [...]. Wszystkim braterską miłość i dzięki temu, kto o mnie nie zapomniał[10].

Wiosną 1835 roku Kazimierz Brodziński wyjechał do Karlsbadu. Opuścił stolicę, do której już nigdy nie było mu dane powrócić. W drodze do uzdrowiska odwiedził jeszcze Kraków. Po przybyciu do Drezna miał poeta troskliwą opiekę ze strony Antoniego Odyńca oraz lekarza Hedenusa[11]. Tu też ponoć nadarzyła się sposobność rozmowy z Odyńcem o *Panu Tadeuszu*, z którą to epopeją zapoznał się Brodziński jeszcze w Krakowie. Potem, gdy wydawało się, że choroba nieco ustąpiła, poeta wyjechał z Karlsbadu do Drezna i choć marzył o tym, by uścisnąć żonę i córkę, a następnie spocząć na polskiej ziemi, nie doczekał tej chwili, zmarł na rękach Odyńca 10 października 1835 roku[12]. Aleksander Łucki podkreśla, że:

Literatura polska od początków r. 1832 do czasów dzisiejszych, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności", Kraków 1835, t. 1, z. 1, s. 157.

9 Ł. Gołębiowski, *Pamiętnik*, dz. cyt., s. 105.

10 „Rocznik Emigracji Polskiej", pod red. A. Jełowickiego, Paryż 1836, s. 13-14.

11 Szczegółowy zapis ostatnich miesięcy życia Brodzińskiego przedstawił A.E. Odyniec – *Wspomnienia z przeszłości opowiadane Deotymie*, Warszawa 1884, s. 309-347.

12 Informacje na temat pism, które wówczas zamieściły nekrologi, jak i wykaz wierszy poświęconych twórcy zamieszcza B. Gubrynowicz, dz. cyt., s. 194. Ostatni okres życia poety scharakteryzowali między innymi: B. Gubrynowicz, dz. cyt., s. 177-189; A. Łucki, *Wstęp* do: K. Brodziński, *Wybór poezyj*, wyd. 2 przejrz., Kra-

> Żałosnym echem odbiła się w Polsce wieść o przedwczesnym zgonie wybitnego pisarza i poety, a przede wszystkim tak zacnego i kochanego człowieka. Przed charakterem jego, wyjątkowo pięknym, szlachetnym, czystym jak łza, chyliły się już za życia czoła wszystkich, bez różnicy obozów. Niezwykła skromność dochodząca do niedocenienia własnej wartości, bezinteresowność, prostota oraz iście gołębia dobroć i uczynność – jednały mu miłość, przywiązanie każdego, kto go bliżej poznał. Usposobienie było łagodne, skłonne do zadumy, melancholii i smutku: zda się, że ciężkie koleje młodości, borykanie się z losem w twardej szkole życia, rzuciły w jego duszę już na zawsze jakiś cień smutku i powagi, nauczyły wstrzemięźliwości w wyrażaniu na zewnątrz tak żywych w jego sercu uczuć, kierowania się raczej rozsądkiem. – Nie zabiły w nim na szczęście energii; choć smutny, nie poddaje się nigdy zniechęceniu, nie ustaje w pracy. Siły do wytrwania dodają górujące w jego duszy dwa uczucia: wiara w Boga i miłość ojczyzny. Entuzjazm dla poezji oraz rozmiłowanie w studiach nad literaturą czynią tę pracę szczególnie wydatną i owocną. Toteż, chociaż samouk, potrafił z biegiem lat zdobyć wielką erudycję i jako krytyk odegrał przez swe rozprawy wybitną rolę w ówczesnym ruchu literackim, a w swych wykładach uniwersyteckich zajął poważne stanowisko pierwszego prawdziwego historyka literatury polskiej. Nie mniej doniosła była jego działalność jako poety[13].

Brodziński zmarł jako czterdziestokilkuletni mężczyzna. Zatem swe „późne wiersze" tworzył u progu piątej dekady życia. W tym czasie, nawet mając na uwadze realia dziewiętnastowieczne, trudno mówić o starości. Późnej twórczości artystycznej nie musimy jednak łączyć z sędziwym wiekiem piszącego. Można ją natomiast odnieść do różnych sytuacji biograficznych. Teresa Kostkiewiczowa pośród specyficznych okoliczności wyróżnia: świadomą rezygnację pisarza z dalszego podejmowania działań twórczych, nagłe ich przerwanie przez śmierć, uwzględnia też działalność artystyczną powstającą w okresie pełni sił życiowych i intelektualnych, ale w poczuciu nieuchronnego upływu czasu i bliskiego kresu ziemskich zatrudnień[14]. Późną twórczość autora *Wiesława* można połączyć z ostatnią ze wskazanych sytuacji, wykluczając jednak czynnik fizyczny. Wypada również zgodzić się z Danutą Zamącińską, która stwierdziła, że „późne wiersze" Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego i Cypriana Kamila Norwida znamionują „przesła-

ków 1925, BN I, nr 34, s. XVII–XVIII, XX; A. Witkowska, *Kazimierz Brodziński*, Warszawa 1968, s. 323-337.

[13] A. Łucki, dz. cyt., s. XX–XXI.

[14] Zob. T. Kostkiewiczowa, dz. cyt., s. 9.

nia [...] różne, [...] autorskie, [...] osobowe"[15]. Stwierdzenie takie można także odnieść do przedśmiertnych utworów Kazimierza Brodzińskiego, którymi poeta otwiera swą lirykę podsumowań i pożegnań.

W poezji autora *Wiesława* napisanej pod koniec życia pobrzmiewają echa osobistych refleksji poety, jak bowiem zauważył Czesław Zgorzelski:

> Największą [...] niespodziankę w ostatnim etapie twórczości Brodzińskiego sprawia rozwój jego liryki osobistej. Dawniej skromnie hamowana, kryjąca się przeważnie pod maskę wypowiedzi wprowadzonej osoby, teraz przybiera postać otwartych, jawnie bezpośrednich wyznań poety. I ani rozpoznać w niej sentymentalnej wielosłowności poprzednich elegii. Wszystko tu zwarte, lakonicznością jak cięciwa napięte, oszczędną wstrzemięźliwością słów znaczące. Nie zdziwi nas żałoba, która roztacza w niej czarne swe skrzydła. To naturalna konsekwencja beznadziejności tamtych czasów, jakże dla nas dziś zrozumiałej. Uderza raczej spokój rezygnacji, powaga w dokonywaniu ostatecznych rozrachunków z sobą samym, ze swym poetyckim warsztatem, z nieskutecznością własnego głosu, ze świadomością klęski życiowej i narodowej. Nad wszystkim dominuje przeczucie zbliżającego się końca, podsumowanie przebytej drogi i spojrzenie w nadchodzące czasy, w przyszłość, kiedy nie będzie już wypowiadającego się w tych wierszach człowieka. Niekiedy do głosu dojdzie pesymizm, zniechęcenie, zobojętnienie nawet wobec wszystkiego, co dawniej było dla poety tak istotne"[16].

Tę lirykę osobistą poznajemy dzięki wspaniałemu dokonaniu edytorskiemu wspominanego już wielokrotnie Czesława Zgorzelskiego. A że Brodziński nie należał do salonowych bywalców[17], dlatego w domowym zaciszu powstawały te osobliwe wynurzenia mędrca. Autor *Wiesława* częstokroć skupia się w nich na swym wewnętrznym świecie i daje poetycki wyraz głębokiego przeżywania przygód narodowej egzystencji. Niekiedy poszukuje perspektywy ich zakończenia. Zdarza się także, że przyjmuje postawę w pełni zobiektywizowanego myśliciela. „Późne wiersze" Brodzińskiego znamionuje zatem także wielostronność problemowa. Odnajdziemy pośród nich utwory metafilozoficzne, lite-

---

[15] D. Zamącińska, *Słynne – nieznane. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, Lublin 1985, s. 11.

[16] C. Zgorzelski, *Droga twórcza Kazimierza Brodzińskiego*, w: *Kazimierz Brodziński i jego epoka. Materiały z sympozjum naukowego w 150. rocznicę śmierci pisarza (Tarnów, 19 października 1985 r.)*, pod red. K. i E. Głombów, Tarnów 1988, s. 18.

[17] Antoni E. Odyniec, od lat dwudziestych XVIII wieku częsty towarzysz poety z Królówki, w swych wspomnieniach charakteryzuje Brodzińskiego jako rzadkiego bywalca salonów (dz. cyt., 321-326).

rackie, anegdotyczne, osobisto-programowe, a także dotyczące kontaktów międzyludzkich lub podejmujące problematykę ogólnoludzką.

W swej rozprawie przybliżę oczywiście tylko niektóre z nich. I tak nieliczne, aczkolwiek obecne w biografii poety salonowe wizyty zaowocowały bliskimi znajomościami czy wręcz przyjacielskimi zażyłościami, które przeradzały się w familiarne kontakty. Tak było w wypadku rodziny Kickich. Początki tej znajomości wspominał Antoni E. Odyniec:

> [...] Był on samą naturalnością, prostotą i prawdą, i w nich tylko w towarzystwie smakował. Jak zaś dalece towarzystwo kobiet, na podobny ton nastrojone, miało powab i urok dla niego: za dowód mogę przytoczyć najprzód stosunek jego i przyjaźń z panią Katarzyną Lewocką, z którą on mnie pierwszy zapoznał, a potem podobny stosunek z domem panny Teresy Kickiej, który się najprzód zawiązał przeze mnie. Sama panna Teresa, i mieszkające przy niej siostrzenice: śliczna panna Natalia i Rozalia Bisping, od dawna pragnęły go poznać; ale długich potrzeba było próśb i namów, nim się na koniec pozwolił zaprowadzić raz do nich na sobotni wieczór. Od pierwszej wszakże bytności, tak był już sam przez siebie doznaną uprzejmością ujęty, że nie tylko coraz częstszym gościem, ale stał się na koniec najbliższym przyjacielem domu, i przyjaźni tej – jak mi sam potem w Dreźnie opowiadał – był największą osłodą ostatnich lat pobytu swego w Warszawie[18].

Te bliskie relacje sprowokowały poetę do skreślenia poetyckich kondolencji po śmierci męża pani generałowej (poległ w czasie szarży jazdy w bitwie 26 maja 1831 roku). Mowa tu o wierszu zatytułowanym *Do JW. G[enerało]wej z B[ispingów] K[icki]ej*. Można przypuszczać, że liryk pełni funkcję poetyckiej dedykacji dla zbioru utworów związanych z powstaniem listopadowym i przekazanych – jak uważa Czesław Zgorzelski[19] – żonie generała Ludwika Kickiego w celu złożenia hołdu bohaterowi spod Ostrołęki. Adresatką była więc żona żołnierza – Natalia, kobieta wykształcona i wykazująca literackie zainteresowania, o której między innymi wspomina w swoim liście do Antoniego Edwarda Odyńca Adam Mickiewicz[20]. Sam Brodziński[21] często bywał u generałowej,

[18] Tamże, s. 321-323.

[19] C. Zgorzelski, *Objaśnienia* do: K. Brodziński, *Poezje*, t. 2, w: tenże, *Dzieła*, pod red. S. Pigonia, oprac. i wstępem poprzedził C. Zgorzelski, Wrocław 1959, s. 501.

[20] A. Mickiewicz, *Listy*, cz. 1, w: tenże, *Dzieła*, t. 14, oprac. L. Płoszewski, Kraków 1953, s. 352-353. Postać Natalii Kickiej jako autorki pamiętników i kolekcjonerki historycznych źródeł wymienia również Z. Ciechanowska – *Na śladach wierszy patriotycznych Brodzińskiego*, „Biuletyn Miesięczny Biblioteki Jagiellońskiej", Kraków 1955, nr 10-11, s. 7.

której mieszkanie mieściło się na Nowym Świecie, ona też podczas nieobecności poety sprawowała opiekę nad jego żoną Wiktorią Holly i córką Karusią.

Wiersz *Do JW. G[enerało]wej z B[ispingów] K[icki]ej* ma poniekąd charakter trenu skreślonego po śmierci Ludwika Kickiego, w którym poeta z jednej strony składa kondolencje na ręce pani Natalii, z drugiej zaś pociesza pogrążoną w bólu wdowę po generale:

Otóż i swojska muza, łaskawie wezwana,
Staje przy progu twoim, zasłoną odziana.
Ani ona rytmowym łamaniem kibici,
Ani wdzięczną stron wrzawą zmysłów nie zachwyci;
Szczęśliwszym te uroki niebo zachowało,
Dla nas żegnaj z ojczyzną i sztuko, i chwało![22]

Osobisty ton wiersza współbrzmi więc z popularną w liryce Brodzińskiego nutą patriotyczną – adresatka utworu rozstała się z mężem, ale wszyscy Polacy pożegnali również ojczyznę, a wraz z nią piękno poezji, dla której nie ma miejsca w zniewolonym kraju. Jednocześnie trudno oderwać się im od „piołunów przeszłości", które odnajdują w braterskich mogiłach.

Autor *Wiesława* swą poetycką muzę widział jako pasterkę, która przysiadłszy przy polnej drodze, jest świadkiem ustawicznych niepowodzeń polskiego narodu, stwierdza bowiem:

Ona – swobód daleka – przed ludźmi się kryje,
Na mogiłach przeszłości piołunami żyje;
Ona – jako pasterka siedząca przy drodze,
Przez którą klęski kraju rozpuściły wodze;
To, co mogła wydumać, czym napasła oczy,
Na tych kartach niestrojnych przed tobą roztoczy[23].

Muza-pasterka nie przynosi ukojenia ani dla pogrążonej w żałobie wdowy, ani dla pozbawionych nadziei na przyszłość rodaków poety:

Godziłoćby się ziomków czym dobrym weselić,
Choćby sercu odedrzeć i z nimi podzielić,
Lecz iskry, co pod prochem Matki jeszcze tlały,
Nową burzą wstrząśnione wszystkie wygorzały.

---

[21] O stosunkach Brodzińskiego z Kickimi pisał A.E. Odyniec, dz. cyt., s. 324-325, 332.

[22] K. Brodziński, *Do JW. G[enerało]wej z B[ispingów] K[icki]ej*, w: tenże, *Poezje*, t. 2, dz. cyt., s. 160.

[23] Tamże, s. 161.

Smutek – żywiołem naszym, a uśmiech znikomy
Jest jak błysk, co uwodzi lub zwiastuje gromy[24].

Ból stał się w tym czasie uczuciem ogólnonarodowym. Towarzyszył poecie, ale i jego rodakom. Jednak to powszechne przygnębienie nie wytrąciło poecie z ręki pióra[25]. Próbą konsolacji staje się zatem rada wypływająca z ust przyjaciela generałowej, a jednocześnie pouczenie, które ma ukoić serca i umysły zarówno jednostek, jak i społeczeństwa:

Szczęście wszystkich – w publicznym istniało jedynie,
Niech się dziś boleść własna w publicznej rozpłynie
I temu słodki balsam niech rany zaleje,
Nad kim – sam bolejący – cały kraj boleje[26].

Proste, ale i głębokie są zalecenia formułowane przez doświadczonego człowieka. Dyrektywy te znamionują jednocześnie rozum i melancholia[27]. Mimo uniwersalnego charakteru tego wiersza, pobrzmiewa w nim także wyraziste „ja", „które skupia się na jednej sferze doświadczenia wewnętrznego [bólu związanego z kolejną klęską], aby tą drogą docierać do uniwersalistycznych sensów egzystencji i podnosić rozpoznawanie jednostkowe do rangi swoistego *egzemplum* ludzkiego losu"[28]. Jednak te uniwersalne zalecenia cechuje także ciepła tonacja oraz eksponowanie emocjonalnych więzi autora z adresatami.

W wypadku wiersza *Do JW. G[enerało]wej z B[ispingów] K[icki]ej* możemy mówić nawet o tonie żałobnego zaśpiewu, gdzie naczelnym tematem uczynił poeta etycznie waloryzowane kategorie moralne: cnotę, męstwo, odwagę etc. Pani Natalia i jej małżonek zostali przez poetę potraktowani jako ucieleśnienie owych wartości.

---

[24] Tamże.

[25] Przypomnijmy, że poetycką lutnie składał poeta w swej wcześniejszej twórczości. Por. K. Brodziński, *Do przyjaciela*, dz. cyt., t. 1, s. 5; tenże, *Do konika polnego*, w: tamże, s. 107; tenże, *Sielanka o Filonie*, w: tamże, s. 142. Podobnie czynili wówczas inni poeci. Por. J. Morelowski, *Pieśń 13*, w: *Wiersze Józefa Morelowskiego*, wyd. i wstęp oprac. E. Aleksandrowska, Wrocław 1983, s. 72–73. Na adresy niniejsze wskazuje także M. Nalepa – *„Takie życie dziś nasze, gdy Polska ustaje…". Pisarze stanisławowscy a upadek Rzeczypospolitej*, Wrocław 2002, s. 77-78 .

[26] K. Brodziński, *Do JW. G[enerało]wej z B[ispingów] K[icki]ej* ..., dz. cyt., s. 161.

[27] Zob. też uwagi P. Hertza na temat aforyzmów zamieszczonych w epigramatach Brodzińskiego – *Kilka myśli o poezji Kazimierza Brodzińskiego*, w: K. Brodziński, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1966, s. 13.

[28] T. Kostkiewiczowa, dz. cyt., s. 13.

Brodziński, o czym była mowa powyżej, nie złożył poetyckiej lutni, jednak nie czuł się predestynowany do roli wieszcza czy konsolatora swego narodu. W wierszu pod tytułem *Do imionnika panny Prechamps* przypomina więc smutny los polskich emigrantów rozproszonych po świecie oraz manifestuje swą samotność w zniewolonym kraju:

Rozbieżeli się po świecie
Lub go szczęśliwsi żegnali,
Coby teraz godniej przecie
Tę ci kartę zapisali.
Stąd, co innym służyć miało,
Mnie się to miejsce dostało[29].

Z właściwą sobie skromnością wyznaje również, że nie potrafi godnie zastąpić nieobecnych, jest jak smutny ptak na pogorzeli, co „z skrzydłem otłuczonem/ Smutnym pośpiewuje tonem”[30]. Poeta zmęczony jest polską rzeczywistością naznaczoną dziejowymi burzami, dlatego zapewne wspomina lata młodości spędzonej w Krakowie[31]. Antoni E. Odyniec we *Wspomnieniach z przeszłości* zwraca uwagę na wielokrotne peregrynacje poety do przeszłości, pisze bowiem:

W ogólności [...] w tych czasach Brodziński lubił szczególnie opowiadać dawne swoje wspomnienia, jak gdyby dusza jego przeczuwając zamykającą się przed nim przyszłość albo może chcąc się oderwać od smutnej teraźniejszości, w przeszłość tylko z upodobaniem patrzała[32].

Tam też kieruje swe kroki, by znaleźć wytchnienie od „szczęku broni”, „kajdan”, „łańcucha” oraz „poganiaczy”. Trudno jednak jest Brodzińskiemu odnaleźć pamiątki z przeszłości. Jedyną dla niego pociechą wydaje się to, że...

[...] znalazł zmartwychwstanie wróżące przymioty:
Wiarę w Boga i Polskę – i domowe cnoty[33].

Rodzajem peregrynacji w minione czasy jest także pełen popowstaniowych rozrachunków, jak i historiozoficzno-prowidencjalistycznych zainteresowań poety wiersz *Do Niemcewicza pisane w Ursynowie*[34].

---

[29] K. Brodziński, *Do imionnika panny Prechamps*, dz. cyt., t. 2, s. 165.
[30] Tamże, s. 166.
[31] O młodości poety spędzonej w Krakowie pisze A. Witkowska – *Kazimierz Brodziński*, dz. cyt., s. 67-69.
[32] A.E. Odyniec, dz. cyt., s. 333-334.
[33] K. Brodziński, *[W imienniku Emilii Morelowskiej]*, dz. cyt., t. 2, s. 167.
[34] Tenże, *Do Niemcewicza pisane w Ursynowie*, dz. cyt., t. 2, s. 140-141.

Posiadłość autora *Dwóch panów Sieciechów* w czasach narodowej zawisłości może spełniać funkcję „małej ojczyzny”, gdyż za sprawą wciąż wyczuwalnej obecności gospodarza, jak i ducha wypływającego z jego dzieł stanowi ostoję polskości. Doskonałym komentarzem dla poetyckich słów naznaczonych licznymi reminiscencjami są słowa skreślone przez Sewerynę Duchińską:

> Wśród języków rozpaczliwych, wśród skarg na samolubstwo ludów, głuchych na poszczęk bratnich kajdan, odzywa się krzepki głos nadziei, wskazujący, gdzie szukać ocalenia. [...] Brzask nadziei przedziera się zawsze przez żałobny kir, co przyoblekł duszę poety. Szuka on wszędzie drogich sercu pamiątek, ze czcią odwiedza Ursynów, gdzie niejedną chwilę spędził u boku Niemcewicza[35].

Kolejnym, równie ważnym znamieniem „późnych wierszy” Brodzińskiego jest dążenie do wyraźnego, ale także zdystansowanego widzenia własnej drogi, zarówno jako poety, jak i (może nawet przede wszystkim) człowieka. Autor *Wiesława* próbuje rozpoznać osobistą sytuację. Do czynników, które organizują poetycką refleksję w utworach tego typu, bez wątpienia wypada zaliczyć czasowy wymiar ludzkiej egzystencji oraz poczucie jej nieodwracalności i nietrwałości. Niewątpliwie jednym z najpiękniejszych utworów wpisujących się w tę problematykę jest wiersz *Do siebie – po w[ielu] l[atach]*. Stanowi on rodzaj zaproszenia, które Brodziński kieruje do czytelnika prosząc, by ten wraz z nim przewędrował raz jeszcze ścieżkami zmierzającego już do kresu życia poety. Nastrój nostalgii i zadumy przerywany jest w nim jednak kilkakrotnie nawoływaniem:

> Naprzód, naprzód odwróć oczy,
> Już nie pojzrzysz w zbiegłe lata,
> Cichych zagród mir uroczy
> Już ci jako sen ulata[36].

Powyższe słowa korespondują z myślami zawartymi w liście poety do Antoniego Zygmunta Helcla (1835):

> [...] Atoli o tych moich dawnych poezyjkach powiedzieć mogę, iż były skromnym dzwonkiem wiejskiego kościółka, który tę ma tylko zasługę, iż najraniej wzywał do nabożeństwa i prac rolniczych, że podźwięk jego może być

[35] S. Duchińska, *Kazimierz Brodziński. Odczyt publiczny w Paryżu dnia 16 maja 1885 roku*, Chicago 1885, s. 54.
[36] K. Brodziński, *Do siebie – po w[ielu] l[atach]*, dz. cyt., t. 2, s. 169.

dla niektórych wspomnieniem wiejskości i czasów młodości dla tych, co się ze mną starzeją[37].

Z kolei wersy liryku nasuwają porównanie z lozańskim cyklem – z rozpiętymi niczym sieć: polem doświadczeń oraz refleksją poetycką. Brodziński skłania do wysiłku rozpoznania własnej sytuacji egzystencjalnej. Próbuje także zrozumieć człowieczy los. A wszystko to poprzez próbę ogarnięcia spojrzeniem i myślą przebytej drogi życiowej, ale również dostrzeżenia jej perspektyw i horyzontów[38]. Obserwujemy tu starania poety polegające na spoglądaniu z tzw. „drugiego brzegu”, gdzie aurę oddalania się od świata i patrzenia nań z innej strony wprowadza anaforyczne „już”. W „późnych wierszach” Brodzińskiego pojawia się zatem, tak charakterystyczne dla tego okresu, doświadczanie progu, przejścia, granicy, co z kolei wiąże się z wchodzeniem w nową, choć już ostatnią z ziemskich, rzeczywistość[39]. Przekaźnikami całościowej kontemplacji nad życiem, jego trudami i niespełnieniami jest przeciwstawienie czasów: niegdyś i dzisiaj[40]. Wiersz ten momentami przybiera formę wyznania czy spowiedzi. Tym samym poeta podpisuje się pod wypowiedzianymi już wcześniej w *Pismach prozą* słowami Johanna W. Goethego:

> Poeci nie lubią milczeć, chcą się ze wszystkiego wywnętrzyć, chwała i nagana musi być ich udziałem: nikt chętnie nie spowiada się prozą, ale w cichym gaiku muz chętnie się ze wszystkiego zwierzamy. Com błądził, do czegom dążył, co cierpiał i używał, to tu wszystko w jednym wieńcu przynoszę[41].

Z kolei wypowiedziane powyżej liryczne wezwania stanowią preludium dla wspomnień i reminiscencji, opartych na jakże bliskim i znanym każdemu Europejczykowi toposie żeglarza. Obejmują one kolejno obrazy z dzieciństwa, wiek męski i dojrzałe lata, kiedy unosił go burzliwy nurt historii:

---

[37] Cyt. za: B. Gubrynowicz, *Kazimierz Brodziński 1830–1835. Przyczynek do biografii i charakterystyki*, Lwów 1892, s. 46.
[38] Zob. T. Kostkiewiczowa, dz. cyt., s. 11.
[39] Por. tamże, s. 24-26.
[40] A. Siomkajło, *Ewolucja epigramatu (od początków romantyzmu w Polsce)*, Wrocław 1983, s. 140.
[41] K. Brodziński, *Pisma*, t. 4: *Proza. Literatura polska (1822–1823). Epoka trzecia*, część druga: *Pisarze wierszem*, wydanie zupełne, popr. i dopełn. z nieogłoszonych rękopismów staraniem J.I Kraszewskiego (z wizerunkiem i życiorysem poety), Poznań 1872, s. 33.

Odtąd przez niezmienne morze
Z burzą twoją nawa płynie;
Mija tylko czcze przestworze,
Na brzeg dawny nie zawinie[42].

Te „wierszowane wypowiedzi ostatnie i najgłębiej osobiste, a równocześnie [...] najzwięźlej i najlepiej [...] określające los «każdego» [...], dla którego «wiek męski» [...] [nie daje się określić] jako wiek zwycięski. [...] [Liryki te] mówią nam też najdobitniej [...] o miejscu, jakie wyznaczał poeta i człowiek «zabawkom wierszem» w hierarchii zatrudnień człowieka czterdziestoletniego”[43].

Próbą poetyckiej autobiografii jest także *Elegia* (*„Mojemu smutnemu dniowi...”*). Stanowi ona rodzaj pełnego smutku i rezygnacji pożegnania poety ze światem:

Mojemu smutnemu dniowi
Miało się ku upadkowi,
Południowa moja pora
Dotykała już wieczora.
Skrzydłami już śmierć swoimi
Cieniami kryła wiecznymi
Jasność, którą jeszcze miałem;
W wieczyste wtrącony ciemnie,
Nieszczęsny, już nadaremnie
Zwiędłych moich dni szukałem[44].

Tak więc ziemska wędrówka dobiegła końca, próżne okazałoby się rozpaczliwe podążanie za czasem minionym. Cóż zatem można? Najpewniej tylko rozliczyć się ze światem i Bogiem:

Ach, Boże! już ręce Twoje
Łask Twoich zawarły zdroje,
Pasmo życia już przerwały,
Które dla mnie same tkały
Ostatnie dla mnie odzienie.
A jedno, Boże! Twe tchnienie
Z żywych ziemi mię uniesie
Jako listek od drzewa w lesie[45].

---

[42] Tenże, *Do siebie – po w[ielu] l[atach]*, dz. cyt., s. 170.
[43] D. Zamącińska, dz. cyt., s. 29.
[44] K. Brodziński, *Elegia* (*„Mojemu smutnemu dniowi...”*), dz. cyt., t. 2, s. 170.
[45] Tamże.

Brodziński u kresu życia wydaje się całkowicie pogodzony ze śmiercią, wierzy, że tak jak w doczesności Bóg wspierał go w każdym jego przedsięwzięciu, tak i teraz, gdy poeta rozstaje się ze światem, Pan wciąż darzyć go będzie swoją łaską i bezboleśnie, niczym „listek odrywający się od drzewa", przeprowadzi do krainy wiecznego spoczynku[46]. Przedśmiertna liryka Brodzińskiego to jego najwyższe osiągnięcie literackie. Poeta wyrzeka się wszelkich ornamentów. Język sprowadza do słów elementarnych. Uwalnia się od jakichkolwiek trosk czy zmartwień dnia codziennego[47].

W dorobku „późnych wierszy" osobistych można również odnaleźć utwory, w których poeta przybiera postawę oświeceniowego mentora i przekazuje młodym – kolejnemu pokoleniu cenne dyrektywy. Mowa tu o alegorycznym poemaciku *Dziadek*. W tymże „arcydziele ostatnich lat poety" ujawniła się, jak twierdzi Eleonora Ziemięcka, „cecha doświadczenia, rozumu, najwyższego rozwinięcia uczuć prawdziwych", twórca zna bowiem doskonale już „bolesną i głęboką naukę życia"[48], dlatego zapewne pytany jest przez swego rozmówcę o ważne – z punktu widzenia doczesności – sprawy. Stawiane pytania to próba spojrzenia na życie i przebytą drogę z obiektywizmem myśliciela. Można nawet mówić o przyjęciu uniwersalistycznej perspektywy mędrca, który formułuje nieśmiertelne instrukcje.

Przypomnijmy, że autor *Wiesława* był dobrze znany z udzielania rad. Antoni E. Odyniec wspominał:

> W gronie kilku najbliższych był i kochany Kazimierz z Królówki, który i wtedy jeszcze wziąwszy mnie na stronę, z życzliwością i powagą starszego brata, udzielił mi po raz ostatni niektórych rad i przestróg, tyczących się zwłaszcza oszczędności w podróży i pokus, na jakie w większych zwłaszcza miastach, każdy niedoświadczony narażonym być może i bywa[49].

Bohater poemaciku – Młodzieniec, zadaje Dziadkowi najbardziej elementarne pytanie egzystencjalne, w jaki sposób może zdobyć pożywienie. Odpowiedź jest niczym innym jak tylko zachętą do uczciwej

---

[46] Na temat swoistego rodzaju sentymentalnego wyznania-spowiedzi, które dokonuje się na kartach epigramatów Brodzińskiego, pisze A. Siomkajło – dz. cyt., s. 127.

[47] Por. uwagi C. Miłosza na temat liryki lozańskiej A. Mickiewicza – *Ziemia Urlo*, Paryż 1977, s. 91.

[48] E. Ziemięcka, *Rozbiór dzieł Kazimierza Brodzińskiego*, „Pielgrzym" 1844, t. 2, s. 203-204.

[49] A.E. Odyniec, dz. cyt., s. 327.

i znojnej pracy, a wskazana droga, choć może okazać się trudna, jednak w konsekwencji zapewni człowiekowi tak pożądany w życiu spokój:

> O! po chleb rano wstać trzeba,
> Bo droga przykra i długa.
> Najlepiej ująć się pługa;
> Za pługiem będzie chleb znojny,
> Ale zdrowy i spokojny[50].

W tak sformułowanej odpowiedzi dostrzegamy postawę zdystansowanego klasyka, który potrafi zachować spokój i równowagę myśliciela-gospodarza. Wskazuje bezpieczną, bo trwałą (po burzach życia) przystań.

Następne pytanie Młodzieńca dotyczy zabawy. Dziadek doskonale wie, że aczkolwiek odgrywa ona w życiu człowieka ważną rolę, to jednak drugorzędną. Priorytetem bowiem jest dom i troska o przyszłość, a „hasać można przez niedzielę". Swą uwagę Dziadek skupia także na sprawach edukacji. Przestrzega Młodzieńca przed zgubnym wpływem wielu szkół, mędrców i ich doktryn. Otwiera przed nim natomiast dwie zasadnicze księgi, te winny być życiowym drogowskazem:

> [...] jest na niebie karta
> Dzieciom ziemi wciąż otwarta;
> Jest i książka ziemi matki,
> Z której uczy wszystkie dziatki[51].

Obok nauki Bożej i księgi natury poeta zaleca też baczną obserwację innych ludzi, analizowanie własnych i cudzych sukcesów oraz porażek, a także kierowanie się doświadczeniem i głosem serca, wracając w ten sposób do programowych założeń sentymentalnej parenetyki:

> Jest i serce, są i ludzie;
> W zyskach, stratach, w fraszkach, w trudzie
> Jedni drugich uczą sami.
> Czule, czynnie puść się w drogę:
> Ucz się własnymi błędami;
> Nie leń się szukać, a znajdziesz[52].

Podobnie jest w wypadku porad, których Dziadek udziela Młodzieńcowi, omawiając kwestię miłości i wybranki serca. Wskazówki

---

[50] K. Brodziński, *Dziadek*, dz. cyt., t. 1, s. 247.
[51] Tamże, s. 248.
[52] Tamże.

Brodzińskiego zdają się bowiem odsyłać rozmówcę wprost do Haliny, wybranki Wiesława:

Tam, gdzie w gospodarnej chatce
Widać kwiaty u podwórka;
Gdzie pomocna swojej matce,
Niezbyt głośna mieszka córka –
[...]
Gdy litość sercem jej włada,
A ceni męskie przymioty;
Gdy nad strój czystość przekłada;
Kiedy wesołej jej cnoty;
Gdy boleść sercem zrozumie,
Ale zagadać ją umie;
Jeśli dbała, bez parady,
O porządek w domu matki;
Jeśli lubi, bez przesady,
Dzieci, tańce, śpiewy, kwiatki:
Szalej za nią! – to twa żona
Z Opatrzności naznaczona[53].

Trudno natomiast Dziadkowi dawać rady co do szukania w życiu radości, bowiem dziejowe burze i zrządzenia historii pozwalają odnaleźć ją tylko w niewinnej i spontanicznej zabawie dzieci. Znamienny jest jednak ten fragment wypowiedzi starca, w którym snuje rozważania na temat cnoty, tak blisko korespondujące ze znaną *Pieśnią o cnocie* Jana z Czarnolasu. Co prawda, ową cnotę trudno odnaleźć współczesnym, bowiem ukryła się niczym Satyr w lesie, odrzucona przez wszystkich, a przynajmniej przez większość ludzi, „żyje samotnie", „w żałobie", lecz jeśli tylko komuś udałoby się ją znaleźć i pochwycić, „byłaby nagrodą sobie"[54]. Mimo jednak tego, że wszystkie te rady płyną z ust człowieka o bogatym doświadczeniu życiowym i autorytecie moralnym, poeta zdaje sobie sprawę z ich zawodności:

[...] wiatry losów wiedzione koleją
Wpadają na nas, nie znające tamy,
I mogiłami wszystko nam zawieją[55].

[53] Tamże, s. 249-250.
[54] W bardzo podobnym klimacie utrzymany jest inny wiersz Brodzińskiego, też mający charakter dydaktycznej refleksji, pod tytułem *Młodość i doświadczenie* (t. 2, s. 181-182).
[55] K. Brodziński, *[Na piasku piszem rachuby z nadzieją...]*, dz. cyt., t. 2, s. 171.

W poemacie wydają się niekiedy pobrzmiewać echa reminiscencji mających swoje źródło w mowach mistrza Xaoo.

Pesymistyczną konkluzją, że wszystko mija, kończy się utwór *Matka i dziecię*:

> Ta woda płynie daleko;
> A tam, moje lube dziecię,
> Z wielką połączy się rzeką.
> Z nią wpadnie w morskie głębiny:
> Nie ujrzym jej z tej doliny
> Przez całe życie...[56]

Filozofowanie to kolejny komponent „późnych wierszy" Brodzińskiego, o wyraźnym egzystencjalno-moralnym nachyleniu. Myśliciel spogląda na otaczający świat z tak charakterystyczną dla poety skromnością i skrytością. Przybliżając jego postać, śmiało można zacytować słowa autora *Wiesława* sformułowane w rozprawie *O satyrze*, w której czytamy:

> Umysł dziejami i doświadczeniem życia gruntownie oświecony, widzący jak we zwierciadle swój wiek, społeczność [...], obyczaje, charakter ziomków, znający wszystkie tajniki serca ludzkiego, wszystkie sprężyny obłudy i przebiegłości, zgoła znający i trawiący wszystko złe [...][57]

Filozofujący poeta jest przede wszystkim znającym swoje czasy historykiem i socjologiem, ale także moralistą i psychologiem, człowiekiem oświeconym i doświadczonym. W jakimś stopniu reprezentuje roussowski typ filozofa, człowieka natury, którego nie zepsuł świat[58]. Taka postawa była przede wszystkim wynikiem umiejętności słuchania. To przecież ujmujący rys jego charakteru, wynikający ze skromności, dobroci dla drugich, a nade wszystko z zapomnienia o sobie[59].

Przedśmiertna poezja Brodzińskiego jest dość skromna, jeśli weźmiemy pod uwagę ilość powstałych wówczas tekstów. Cechują ją jednak przejmujący liryzm, ekspresja i siła wypowiedzi. Poeta dokonuje życiowych podsumowań i żegna się ze światem. „I nie będzie chyba [nadal] przesadą, [jeśli powtórzę za Czesławem Zgorzelskim], że obok

---

[56] Tenże, *Matka i dziecię*, dz. cyt., t. 1, s. 251-252.

[57] K. Brodziński, *O satyrze*, w: tenże, *Pisma estetyczno-krytyczne*, oprac. i wstępem poprzedził Z.J. Nowak, t. 1, s. 227-228.

[58] Por. A. Siomkajło, dz. cyt., s. 122 oraz B. Baczko, *Rousseau: samotność i wspólnota*, Warszawa 1964, s. 8.

[59] A.E. Odyniec, dz. cyt., s. 323.

Wiesława i obok mowy *O narodowości Polaków* te słowa ostatnich przedśmiertnych wierszy Brodzińskiego, ciężkie jak kamienie nagrobne, stanowią trzecie szczytowe i najczystsze poetycko osiągnięcie jego działalności pisarskiej"[60].

Musimy jednak pamiętać, że w tzw. późną twórczość poety z Królówki wpisują się także niektóre jego epigramaty. Podkreślmy, że chronologiczne uporządkowanie poglądów i gustów Brodzińskiego w zbiorze jego fraszek i epigramatów napotyka niekiedy trudności, bowiem zdarza się, iż te wcześniejsze sąsiadują z późniejszymi, frywolne znajdują się obok tych bardziej poważnych. Z pewnością jednak niedościgniony wzór dla autora *Wiesława* stanowiły fraszki Jana Kochanowskiego[61], dlatego pośrednio przynajmniej wpływ na ich formalny, jak i problemowy kształt musiała mieć zapewne *Antologia graeca*, zbiór różnych autorów ułożony w I w. p.n.e., potem kilkakrotnie kopiowany w nieco zmienianych wersjach.

Teksty Brodzińskiego nie dorównują ani rzymskiemu mistrzowi tego gatunku Marcjalisowi, ani też renesansowemu – Kochanowskiemu, jednak na pewno zasługują na uwagę, choćby dlatego, że we fraszkach i epigramatach Brodziński odsłonił – co do tej pory czynił nader rzadko lub mało przejrzyście – własne uczucia, poglądy i zapatrywania. Zrodziła je zapewne wielka cześć, jaką żywił względem czarnoleskiego mistrza[62], cytował bowiem częstokroć z pamięci większe fragmenty utworów Kochanowskiego, tłumaczył elegie[63], by w końcu wyznać z całą otwartością:

> Wielbię ja razem ze światem wielkie geniusze,
> Lecz Janie z Czarnolasu! tyś mi ujął duszę;

[60] C. Zgorzelski, *Droga twórcza*, dz. cyt., s. 20. Por. też: A. Siomkajło, dz. cyt., s. 143.

[61] „*Fraszki* Kochanowskiego były podobno bezpośrednią przyczyną napisania jego własnych *Epigramatów*; kilka też istotnych powiązań literackich z czarnoleską Muzą znajdujemy wśród jego wierszy". W. Walecki, *Jan Kochanowski w literaturze i kulturze polskiej doby oświecenia*, Wrocław 1979, s. 79. „Ciekawe i charakterystyczne jest również [...] zdanie [Brodzińskiego] o fraszkach: «Częsty brak smaku i ubliżenie przystojności przypisać należy w Kochanowskim towarzystwu, z którym żyć musiał [...]. Każdy poeta musi coś dla smaku swojej społeczności poświęcić»". Tamże, s. 82-83.

[62] O zależnościach pomiędzy twórczością Brodzińskiego i Kochanowskiego piszę w artykule *Czarnoleskie echa w późnej twórczości poetyckiej Kazimierza Brodzińskiego* (w druku).

[63] K. Brodziński, *Elegie Jana Kochanowskiego*, oprac. W. Walecki, Warszawa 1976.

Tyś mi jakoś do cichej przyjaźni stworzony.
Niepokaźny, stąd mało od świata ceniony;
Nikt też nie wie, co w tobie widzi serce moje;
I ja, z tobą przestając, o wielkość nie stoję[64].

Znamienne jest jednak przede wszystkim to, iż twórczość epigramatyczna Brodzińskiego wkracza w nieco inną sferę doznań, przemyśleń i tematów niż pozostałe wiersze i poematy. Odchodzi mianowicie od problemów życia publicznego, koncentruje się wokół spraw osobistych, porusza kwestie związane z filozofią życia. Można także spotkać w tej twórczości wiersze, w których Brodziński wydaje się powracać do poglądów sprzed 1830 roku, odbija się w nich na przykład echo rozprawy o *Egzaltacji i entuzjazmie* (zawierającej prośbę o nielekceważenie zdrowego rozsądku i nieuleganie zdradliwym emocjom). Brodziński, mając w pamięci rezultat porywczości młodych, którym okazał się upadek powstania, z gorzką ironią stwierdza:

Za opieszałość ojców cierpieliśmy młodzi,
Teraz starzy cierpimy za porywczość synów[65].

Blisko z tym tekstem korespondują inne. Na przykład *Prośba do Boga*, w której poeta prosi Stwórcę:

Dopełnij łask Twych na dzieci Lechowe:
Dałeś im serce, daj głowę[66].

Ale także *Archidamus do synów Polski*, gdzie Brodziński wygłasza tezę polemiczną wobec tej, którą w swej *Odzie do młodości* zawarł Adam Mickiewicz:

Za kraj, nie z krajem na śmierć! Pomału, pomału!
Miejcie lub więcej siły, albo mniej zapału![67]

Fraszki, w których pobrzmiewają podobne tony, można by w zasadzie mnożyć, dosyć wymienić *Do Russa*, *Rozsądek* czy *Z historii*. Brodziński dokonuje w nich jakby rachunku sumienia, niejako tłumaczy się ze swoich insurekcyjnych uniesień. Najprawdopodobniej stanowiły one przemyślane decyzje, jednak w konsekwencji, kiedy poecie przyszło zmierzyć się z popowstaniowym rozgoryczeniem towarzyszącym upad-

---

[64] Tenże, *Do Jana Kochanowskiego*, dz. cyt., t. 1, s. 255. Por. też – A. Siomkajło, dz. cyt., s. –128-129.
[65] K. Brodziński, *Nasz stan*, dz. cyt., t. 2, s. 219.
[66] Tenże, *Prośba do Boga*, dz. cyt., t. 2, s. 219.
[67] Tenże, *Archidamus do synów Polski*, dz. cyt.

kowi insurekcji, represjom ze strony władz carskich, gdy widział ciągnącą na Zachód emigrację, zaczął powtórnie przeżywać chwile zwątpienia w skuteczność zbrojnego czynu, zwracając się znowu ku tak charakterystycznej dla siebie filozofii umiaru i rozsądku. Na powrót praktycyzm i racjonalizm wypierają narodową gorliwość, słomiany zapał czy porywy serca[68].

Osobną grupę wśród fraszek i aforyzmów zajmują z pewnością te, w których pojawia się problematyka autotematyczna. Brodziński bowiem w końcowej fazie swej twórczości bardzo często rozważał własne miejsce na polskim parnasie, tak jakby czuł, że nadchodzą nowe czasy dla poezji. W *Żalu* pisał na przykład:

> Niegdyś ja śpiewał zabawy wieśniacze,
> Dzisiaj, o Boże! u Twych progów płaczę.
> Tak polny konik, gdy łąka
> Od kosarzów wysieczona,
> Do kościółka się zabłąka,
> Na Twym ołtarzu śpiewa i kona[69].

Brodziński miał pełną świadomość, że tragiczne wyroki historii nie pozwolą jemu, piewcy wsi i uroków natury, zamknąć się w ciasnej tematyce. Niebo nad Rzeczpospolitą poczęły zasnuwać coraz ciemniejsze chmury, dlatego uderzanie w struny idylliczne byłoby aż nadto nie na miejscu. Sielanki musiały ustąpić miejsca emocjom i doznaniom patriotycznym[70].

W bliskich konotacjach z fraszką *Żal* pozostaje inna, rozpoczynająca się od słów: *„O Muzo! Ty młodziana w niewinnej swobodzie..."*[71]. Poeta i tym razem z nostalgią spogląda w przeszłość „ku wiejskiej zagrodzie", szuka dla siebie usprawiedliwienia i wyjaśnia, że jego przeznaczeniem były „pług i rola", nie zaś poezja naznaczona dziejową burzą i trwogą. Zbliżone tony wydobywać się będą z fraszki *Do muzy*:

> Godziłaś struny twoje to z chrzęstem sierpowym,
> To z świstem lin okrętu i z krzykiem marsowym,
> Ale trudno je zgodzić z łoskotem warsztatu.
> Nowe, odmienne życie zwiastuje się światu:
> Zniknie nędza, wątpliwość, marzenia i grozy,

---

[68] Por. też uwagi P. Hertza, dz. cyt., s. 13 oraz A. Siomkajło, dz. cyt., s. 137-138.
[69] K. Brodziński, *Żal*, dz. cyt., t. 2, s. 220.
[70] Por. też – A. Siomkajło, dz. cyt., s. 136-137.
[71] K. Brodziński, *„O Muzo! Ty młodziana w niewinnej swobodzie..."*, dz. cyt., t. 2, s. 221.

Przyjdzie może wiek złoty, lecz złoty wiek prozy[72].

W tej grupie krótkich wierszy znaleźć można i takie, w których dochodzą do głosu skrajny pesymizm i zwątpienie w sens poezji. Jak wspomina Zgorzelski, „aż wierzyć się nie chce, [...] [gdy je czytamy], iż [...] [wyszły one spod pióra niedawnego autora] słonecznych sielanek, śpiewaka idyllicznej pogody i spokoju; iż wyrwały się one jako wyznanie tak zrównoważonemu – zdawałoby się – pisarzowi jak ten, który wyziera ku nam z rozjaśnionej ufnością «powieści o Wiesławie»”[73]:

W grób cię włożono, czysta ojców mowo!
Zwiędnie na tobie i wieniec poety;
Fraszką dziś – jego i czucie, i słowo,
Rada, łzy, rozpacz i wiara, niestety!
Fraszką mu teraz – konieczność,
I ten świat cały, i wieczność[74].

Przedśmiertna poezja autora *Wiesława* to także świadome schodzenie ze sceny i przekazywanie pałeczki młodym. W tych słowach nie słychać jednak tak charakterystycznej dla poety łagodności i życzliwości wobec następców. Twórca tym razem bardzo ostrożnie odnosi się do ich przyszłej twórczości:

Śmialiście się z jego roli,
Więc wam stary na bok zjedzie
I napatrzy się do woli,
Jak się też to wam powiedzie[75].

„Późne wiersze” Brodzińskiego to obok refleksji nad poezją własną oraz perspektywami jej rozwoju również próba rozrachunku z własnym życiem. Tym razem wyczuwalne są słowa pełne gorzkich rozczarowań i doznanego wielokrotnie zawodu:

Ścigałem piękną marę, gdym się próżno strudził,
Siwym się zobaczyłem, skorom się obudził[76].

---

[72] Tenże, *Do muzy*, dz. cyt., t. 2, s. 220.
[73] C. Zgorzelski, *Sumienie obywatelskie poezji Brodzińskiego*, w: *Munera Litteraria. Księga ku czci Profesora R. Pollaka*, Poznań 1962, s. 384.
[74] K. Brodziński, *Testament*, dz. cyt., t. 2, s. 220.
[75] Tenże, *Do młodych*, dz. cyt., t. 1, s. 263.
[76] Tenże, *Życie*, dz. cyt., t. 2, s. 221.

Jednak nutki pesymizmu przeplatał poeta także radosnymi dźwiękami, bowiem głęboka religijność pozwalała Brodzińskiemu na wewnętrzne uspokojenie i pogodę ducha:

> Koniec życia ludzkiego jest końcem dnia właśnie;
> Im kto szczerzej pracował, tym spokojniej zaśnie[77].

Często jednak, mówiąc o kresie swej egzystencji, powracał do nastrojów smutku i rezygnacji:

> Podpory, łaty – daremne,
> Ze śniegiem strzecha wylata,
> Szyby – wytarte i ciemne.
> Zrzuć już, czasie! to więzienie[78].

Nie ukrywał też, iż życie przynosi mu więcej smutku i rozczarowań niż radości:

> Że się zbliżam do kresu, poniekąd się smucę,
> Lecz choćby wolno było, dalibóg! nie wrócę[79].

Niezależnie jednak od tych osobistych pesymistycznych przemyśleń do końca pozostał poeta wychowawcą narodu. Dawał na przykład dobre rady w rodzaju:

> W świat suknie wdziej,
> A w domu zrzuć;
> Z ludźmi się śmiej,
> A w kącie smuć[80].

Wypowiadane przez niego słowa przenika prawda i prostota. Raz wymawia je artysta, innym razem krytyk, filozof lub dydaktyk. Poeta wyraża tu własne uczucia, spostrzeżenia lub filozoficzne sekwencje. Poezja staje się pod piórem Brodzińskiego filozofią, filozofia zaś poezją. Autor *Wiesława* broni idyllicznej koncepcji literatury i życia, modelu słowiańskiej duszy, ale i poddaje się temu, co nieodzowne – ustępuje miejsca kolejnemu pokoleniu[81].

Taka postawa pozostawała w zgodzie z powierzchownością Brodzińskiego, który „w słowach zwykle był skąpy, ale prostota i natural-

[77] Tenże, *Spoczynek*, dz. cyt., t. 1, s. 261.
[78] Tenże, *Starzec*, dz. cyt., t. 1, s. 260.
[79] Tenże, *Stary*, dz. cyt., t. 1, s. 262.
[80] Tenże, *Rada*, dz. cyt., t. 1, s. 231.
[81] Zob. A. Witkowska, *Wstęp* do: K. Brodziński, *Wybór pism*, Wrocław 1966, s. CIV.

ność, otwartość, a przy tym sam miły dźwięk głosu, nadawały temu, co mówił ów magnetyczny, że tak powiem powab, który sam przez się w rozmowie, niezależnie od treści uwagę [...] [i uczucia] obudza”[82].

Kazimierz Brodziński w swym poetyckim testamencie zapisał potomnym „zbi[ór] takowej prostej filozofii praktycznej, [który] jest najwierniejszym zwierciadłem sposobu myślenia, skłonności, obyczajów, stanu oświecenia i doświadczeń, przez jakie [...] przechodził [jego naród, ale przede wszystkim on sam]”[83].

[82] A. E. Odyniec, dz. cyt., s. 324.

[83] K. Brodziński, *Listy o polskiej literaturze*, w: *Pisma estetyczno-krytyczne*, oprac. A. Łucki, t. 1, Warszawa 1934, s. 178-179.

Jolanta Kowal
(Rzeszów)

„O TEM ŻE DUMAĆ NA PARYSKIM BRUKU…”[1] – O EMIGRACYJNEJ JESIENI ŻYCIA ADAMA MICKIEWICZA I ANTONIEGO GORECKIEGO

Przedmiotem rozważań w niniejszym artykule będzie historia wzajemnej przyjaźni dwóch poetów wywodzących się z Litwy. O ile jednak nazwisko pierwszego z nich, najznamienitszego w panteonie polskich wieszczów narodowych, jest znane i uznane do dzisiaj, o tyle nazwisko Antoniego Goreckiego kojarzone jest zazwyczaj jedynie z uwagi na uprzednią lekturę III części Mickiewiczowskich *Dziadów*, gdzie ich autor sparafrazował jedną z jego bajek pod tytułem *Diabeł i zboże*. A przecież swego czasu to właśnie Gorecki postrzegany był jako narodowy poeta i zajmował jedno z głównych miejsc na polskim Parnasie literackim[2]. Co więcej, jak po wielekroć udowadniano, jego twórczość była inspiracją dla kolegi młodszego po piórze[3]. Dlaczego zatem pozostał tak głęboko w cieniu wieszcza, nawet pomimo późniejszych koligacji rodzinnych? Wróćmy może jednak do samego początku opowieści o ich wzajemnych relacjach.

Antoni Gorecki, urodzony w 1787 roku, wychowywał się w czasach, które bezpośrednio poprzedzały wielce dramatyczny w polskiej historii narodowej rok 1795. Po latach, będąc już na emigracji, w „przypisaniu” do *Bajek i Poezji Nowych* z rozrzewnieniem wspominał „kraj lat dziecinnych”:

---

[1] A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie*, oprac. S. Pigoń, Wrocław 1994, BN I, nr 83, s. 587.
[2] Zob. więcej: J. Kowal, *Droga na Parnas. O twórczości poetyckiej Antoniego Goreckiego*, Kraków 2008.
[3] Zob. G. Korbut, *Mickiewicz – Gorecki*, „Pamiętnik Literacki” 1928, nr 1; W. Bruchnalski, *Przypisy* do: A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 2, Lwów 1900, s. 568.

Wilno (…)
Dobre dni jeszcze były, gdym się rodził;
Jeszcze na wałach twe stały rycerze,
Dumny najezdnik w tobie nie przewodził[4].

Mickiewicz natomiast przyszedł na świat jedenaście lat później, a co za tym idzie nie dane mu było zakosztować tych – tęsknie przywoływanych w pamięci Goreckiego – „dobrych dni" w wolnej i niepodległej ojczyźnie. Już sam fakt różnicy wieku (pozornie być może niewielkiej) sprawił, że ich doświadczenia życiowe oraz późniejsze wybory światopoglądowe były nieco odmienne. Należy bowiem pamiętać, iż to właśnie z tak bardzo subiektywnie doświadczanej społeczno-historycznej rzeczywistości rodziły się podówczas problemy i dążenia pokolenia, do którego przynależeli, a także ich życiowe aspiracje i ideały, przede wszystkim zaś tematyka większości późniejszych utworów, których byli autorami. Artur Timofiejew jest przekonany, że „skoro doświadczenie historii zajmuje miejsce centralne wśród konstytuant światopoglądowych, to logiczną konsekwencją tego założenia jest teza, iż literatura staje się w większym lub mniejszym stopniu wyrazem owego doświadczenia, swoistą reakcją na uwewnętrzniony dany moment dziejowy"[5]. Doskonale oddają to koleje losów i spuścizna literacka omawianych twórców.

Ojciec Goreckiego, uczestnik powstania kościuszkowskiego na Litwie pod dowództwem Jakuba Jasińskiego, był dla syna najdoskonalszym wcieleniem ideałów patriotycznych, którym sam w późniejszym czasie hołdował. Młody Antoni z pasją chłonął też opowieści weteranów kościuszkowskich, którzy współtworzyli atmosferę patriarchalnego domu jego rodziców[6]. Właśnie to domowe wychowanie, zdaniem Jerzego Maternickiego,

---

[4] A. Gorecki, *Przypisanie miastu Wilno*, w: *Pisma*, Lipsk 1877, s. 117.

[5] A. Timofiejew, *Legiony i vitae lex. Problemy twórczości literackiej Cypriana Godebskiego*, Lublin 2002, s. 14.

[6] „W dzieciństwie i latach wczesnej młodości tradycja domowa pełniła rolę dominującą. Wypełniała, głównie za pośrednictwem starszego pokolenia, wyobraźnię młodzieńczą opowieściami o tym, co było, jaka niegdyś była Polska. Kształt <starej Polski> żył w pamiątkach przeszłości, w żywych reliktach dawnych dziejów. Opowieści i wspomnienia ludzi, którzy byli uczestnikami lub naocznymi świadkami niedawnych bojów o ojczyznę, posiadały urok niezwykły. (…) Wojenno-wojskowy wątek opowiadań wywierał silne wrażenie na młodych słuchaczy" (A. Barszczewska-Krupa, *Generacja powstańcza 1830–1831. O przemianach w świadomości Polaków XIX wieku*, Łódź 1985, s. 61-62).

kształtowało pierwsze wyobrażenia o dziejach narodu i jego tragicznych zmaganiach w walce o odzyskanie niepodległości, kładąc w ten sposób podwaliny pod świadomość historyczną młodego pokolenia”[7], która, jak dalej pisze cytowany autor, jest „nie tylko odbiciem, ale także punktem wyjścia, jeżeli tak rzec można – >praprzyczyną< niektórych poglądów, postaw i działań społecznych. Wpływa (...) aktywnie między innymi na programy społeczne i ustrojowe, determinuje też w mniejszym lub większym stopniu zachowania polityczne jednostek i grup społecznych. Nie można zrozumieć wielu spraw XIX wieku bez postawienia pytania o stosunek zainteresowanych jednostek i grup społecznych do historii, o ich świadomość historyczną[8].

Niewątpliwie więc wychowanie domowe Goreckiego zaważyło na jego późniejszej decyzji o wstąpieniu w szeregi wojskowe i na ustawicznym pielęgnowaniu przez niego tradycji patriotycznych. Już w tym okresie stworzony zostaje pewien stały układ odniesienia dla jego zachowań i przeżyć późniejszych.

Równie ważnym etapem intelektualnego rozwoju Goreckiego, a później także i Adama Mickiewicza, były lata edukacji w Uniwersytecie Wileńskim, który na progu XIX wieku stanowił jeszcze niewątpliwie ośrodek myśli oświeceniowej. Ówczesna kadra profesorska to oczywiście „synowie wieku świateł”. Nie zapominajmy jednakże, iż to właśnie w murach tej uczelni zrodziły się ambitne plany młodych romantyków, by „ruszyć bryłę z posad świata”, co w konsekwencji zaowocowało triumfem nowych jakości estetycznych w polskiej literaturze.

Goreckiego jednak, jak się wydaje, daleko bardziej aniżeli nauka interesowały ówczesne wydarzenia polityczne i gorączkowa chęć aktywnego w nich uczestnictwa[9]. I tak w pamiętnym 1809 roku znalazł się on wśród bohaterskiej młodzieży, zbiegłej z Wilna za Niemen w szeregi

---

[7] J. Maternicki, *Kultura i edukacja historyczna społeczeństwa polskiego w XIX w. Zarys problematyki i postulaty badawcze*, w: *Edukacja historyczna społeczeństwa polskiego w XIX w.*, pod red. J. Maternickiego, Warszawa 1981, s. 14.

[8] Tamże*,* s. 11-12.

[9] Zdaniem Rudolfa Ottmana, „(...) za jego [Goreckiego – przyp. J.K.] młodych lat żyli Polacy w nieustannym oczekiwaniu tego, co zrobi Napoleon i jakie nastąpią wypadki, wyglądali zmian politycznych i nie dość baczyli na obowiązek przygotowania swych dzieci do służby na świat szeroki. Był to czas wielkich boleści narodowych i ogromnych w Europie przewrotów. Zapomniano o dzieciach, o szkole i o wychowaniu. Przykład szedł z góry od starszych, ci odnawiając tradycję niepowrotnych klęsk, żyli w nadziei. Tak było w Warszawie i Wilnie. Domy polskie zamieniły się na obozy, które młode pokolenia wychowywały opowiadaniem smutnej przeszłości do wojaczki, lecz nie do palestry i romantyzmu” (R. Ottman, *Antoni Gorecki. Poeta – żołnierz*, „Muzeum” 1881, nr 59, s. 186-187).

Księstwa Warszawskiego. Nieodrodny syn żołnierza zamienił wówczas pióro na oręż. To bohaterstwo oraz poświęcenie jego i rówieśników wyeksponował w *Panu Tadeuszu* właśnie Adam Mickiewicz, który oto w *Księdze I* napisał:

> Mowy starca krążyły we wsi po kryjomu;
> Chłopiec, co je posłyszał, znikał nagle z domu,
> Lasami i bagnami skradał się tajemnie,
> Ścigany od Moskali skakał kryć się w Niemnie
> I nurkiem płynął na brzeg Księstwa Warszawskiego,
> Gdzie usłyszał głos miły: „Witaj nam kolego!”
> (...)
> Tak przekradł się Gorecki, Pac i Obuchowicz,
> Piotrowski, Obolewski, Różycki, Janowicz,
> Mirzejewscy, Brochocki i Bernatowicze,
> Kupść, Gedymin i inni, których nie policzę;
> Opuszczali rodziców i ziemię kochaną,
> I dobra, które na skarb carski zabierano[10].

W przywołanym fragmencie poematu pobrzmiewa nuta podziwu i wręcz szacunku dla tego rodzaju bezkompromisowych postaw patriotycznych, które okupione zostały wieloma wyrzeczeniami, a niejednokrotnie wręcz poświęceniem życia.

Dla Goreckiego niezwykle pamiętna okazała się zwłaszcza wyprawa Napoleona na Moskwę w 1812 roku. Czynne uczestnictwo w zmaganiach wojennych było bodaj najważniejszym doświadczeniem, które na trwale zaważyło na jego wrażliwości i światopoglądzie. Właściwie wszystkie ważniejsze bitwy rosyjskiej kampanii cesarza Francuzów, w których uczestniczył, znalazły swój pogłos w jego twórczości. Wspominał więc wielokrotnie – w kategoriach apokaliptycznych – walki pod Smoleńskiem, Możajskiem, Tarutino, gdzie zginął generał Fiszer, czy dramatyczną przeprawę przez Berezynę.

W ogóle zaś wydarzenia wojenne tego roku odcisnęły silne piętno w świadomości historycznej całego ówczesnego pokolenia. Jak pisze Gabriela Puzynina:

> Długo, bardzo długo wspominano rok 1812-ty. Był on treścią rozmów i tłem życia każdej rodziny. Anegdotami z 1812-tego roku kołysano młode pokolenie, bo rok ów jak bogini o dwóch przeciwnych licach miał początek uroczy, a koniec mroźny jak rozczarowanie. W każdej niemal rodzinie ktoś nosił tę datę wypisaną w sercu krwawymi literami sieroctwa lub nakreśloną na czole

[10] A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, dz. cyt., s. 73-75.

pałaszem. Tkwiła ona w ramieniu z kulą, budzącą się na każdą zmianę powietrza, stukała drewnianą nogą, świszczała na piersiach w kształcie krzyża, jako nagroda za waleczność!... A wdowy i matki dźwigały ją jak krzyż Pański, na zgliszczach szczęścia domowego. O! tak, rok 1812-ty, głośny w dziejach Europy, stanowił epokę w naszym kraju, a w rozmowie wracał często, jak zwrotka piosenki śpiewanej przy ognisku[11].

Także Adam Mickiewicz „w pamiętnym r. 1812 z ogółem swych ziomków poił się nadzieją, że Napoleon zwycięży Moskwę i odbuduje Polskę w dawnych granicach; z nieopisanym też zapałem powitał orły francuskie na ziemi litewskiej”[12], co oddaje poniższy fragment *Pana Tadeusza*:

O roku ów! Kto ciebie widział w naszym kraju!
Ciebie lud zowie dotąd rokiem urodzaju,
A żołnierz rokiem wojny: dotąd lubią starzy
O tobie bajać, dotąd pieśń o tobie marzy.
Z dawna byłeś niebieskim oznajmiony cudem
I poprzedzony głuchą wieścią między ludem;
Ogarnęło Litwinów serca z wiosny słońcem
Jakieś dziwne przeczucie, jak przed świata końcem,
Jakieś oczekiwanie tęskne i radosne.
[…]
Wojna! Wojna! Nie było w Litwie kąta ziemi,
Gdzieby jej huk nie doszedł …,
[…]
Bitwa! Gdzie? W której stronie? Pytają młodzieńce,
Chwytają broń, kobiety wznoszą w niebo ręce,
Wszyscy pewni zwycięstwa, wołają ze łzami:
Bóg jest z Napoleonem, Napoleon z nami!
O wiosno! Kto cię widział wtenczas w naszym kraju,
Pamiętna wiosno wojny, wiosno urodzaju,
O wiosno, kto cię widział jak byłaś kwitnąca
Zbożami trawami a ludźmi błyszcząca,
Obfita we zdarzenia, nadzieją brzemienna!
Ja ciebie dotąd widzę piękna maro senna!
Urodzony w niewoli, okuty w powiciu[13].

Błędem jednakże byłoby mówienie o wspólnocie doświadczeń Goreckiego i Mickiewicza z epoki napoleońskiej. Pamiętajmy bowiem, że

[11] G. Puzynina, *W Wilnie i dworach litewskich. Pamiętnik z lat 1815–1843*, wyd. A. Czartkowski i H. Mościcki, Kraków 1990, s. 1-2.
[12] E. Fontille, *Adam Mickiewicz. Rys biograficzny, złożony ze wspomnień i wrażeń*, Kraków 1863, s. 8.
[13] A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, s. 476-477, 479-480.

„na przełomie wieku XVIII i XIX różnica kilku lat w dacie urodzenia decydowała o przynależności do innej generacji, nie tylko biologicznej, ale, co znacznie istotniejsze, kulturowej i historycznej”[14]. Gorecki należał do pokolenia, z którego „rekrutowali się uczestnicy wojen napoleońskich, a w każdym razie (…) kampanii moskiewskiej; zatem ludzie, którym w zaraniu młodości dane było spełnić marzenie prawie każdego późniejszego pokolenia Polaków wzrastającego w niewoli, marzenie walki o wolność ojczyzny z bronią w ręku”[15]. Natomiast dla Mickiewicza i jego rówieśników napoleonizm, owszem, również stanowił...

> (...) wielką sprawę, rzutującą na dalsze dzieje tej generacji, ale nie określał jej losów bez reszty. Dlatego upadek cesarza był dla nich tylko wydarzeniem, lecz nie stanowił zasadniczego przełomu w ich życiu. Po odejściu Napoleona pozostawała bowiem ciągle aktualna czysto polska sprawa, która nadawała sens działaniu pokolenia mickiewiczowskiego – sprawa niepodległości ojczyzny. Pozostawała ona ciągle aktualna, niezależnie od tego, czy orły napoleońskie zwycięsko szumiały nad światem, czy pisano pogardliwe ody <na upadek dumnego>. I dlatego pokolenie mickiewiczowskie nie czuło się rozczarowane, złamane, wyrzucone za burtę życia[16].

Młodzieńczy entuzjazm Mickiewicza względem Napoleona z biegiem lat nabierał wiele cech zdroworozsądkowych, zwłaszcza kiedy sam, próbując walczyć w imię romantycznych ideałów, musiał zmienić zapatrywanie na wiele drażliwych narodowych kwestii. Jego początkowo nieprzejednana i bezkompromisowa postawa, która po słynnym procesie filareckim zaprowadziła go w mury więzienia, zyskała mu jednak ogromną popularność, co w połączeniu z dużym zainteresowaniem płodami jego pióra sprawiło, iż w środowisku wileńskim był otoczony wręcz kultem bohatera narodowego. Społeczność miasta, na wieść o aresztowaniach, bardzo aktywnie zaangażowało się w zbieranie składek dla uwięzionego Mickiewicza i jego współtowarzyszy. Co znamienne, szczególnie poświęcały się temu żona i matka Antoniego Goreckiego, z którymi – poprzez bardzo wówczas modne spotkania salonowe – autor *Ody do młodości* utrzymywał ożywione kontakty towarzyskie[17]. W domu Goreckich wisiał nawet jego portret, co było wyrazem szacunku i uznania dla osoby i talentu wieszcza[18].

---

[14] A. Witkowska, *Rówieśnicy Mickiewicza*, Warszawa 1998, s. 49.
[15] Tamże, s. 48.
[16] Tamże, s. 47.
[17] Policmajster wileński – Piotr Szłykow, donosił, po ogłoszeniu wyroku w procesie filomatów i filaretów, w swoim raporcie Nowosilcowowi, iż „(...) niektóre z pań

Kiedy jednak wywiązała się słynna walka między klasykami i romantykami, to w całej ówczesnej twórczości literackiej Goreckiego trudno odnaleźć wyraźne ślady bezpośredniego zaangażowania się poety w ów konflikt. Współcześni i potomni literaci i historycy literatury zgodni są na ogół, iż autor *Śmierci zdrajcy ojczyzny* zajmował neutralne stanowisko w całej sprawie. Pisał na przykład Kazimierz Wójcicki, że „kiedy wybuchły zażarte spory między klasykami a romantykami, nie mieszał się do nich Gorecki”[19]. Dalej zaś wyjaśnia: „Klasyk z nawyknienia, romantyk z myśli i branych pod pióro przedmiotów, sympatyzował więcej z ostatnimi, widząc w nich talenta wyższe, dzielność młodzieńczą i energię. I jedni, i drudzy szanowali naszego poetę, którego utwory szczególnie lirycznej formy, tak pochwyciło w pamięć młode pokolenie”[20]. Asumpt do takiego spojrzenia mógł z pewnością dać Wójcickiemu utrzymany w żartobliwym tonie ucinek satyryczny autorstwa Goreckiego pod tytułem *Klasycy i romantycy*, w którym swego czasu pisał:

Uważam, romantycy czasem może bredzą,
Ale też za to piszą ustawicznie,
A ci, co myślą klasycznie,
Coś cicho siedzą[21].

---

miejscowych, a przede wszystkim pani Gorecka, Kościałowska (…) i wdowa po generale wojsk polskich, Pągowska, zbierają środki pieniężne dla studentów, skazanych na wydalenie z tutejszego uniwersytetu. Składki te nie są zbierane jawnie, lecz jakby sekretnie, w czasie przyjęć u pani Goreckiej” (J. Borowczyk, *Rekonstrukcja procesu filomatów i filaretów 1823–1824. Historia śledztwa przeciw uczestnikom konspiracji studenckich i młodzieżowych w Wilnie oraz w Wileńskim Okręgu Naukowym*, Poznań 2003, s. 723).
Pisał również na ten temat Henryk Mościcki: „[Mickiewicza – przyp. J. K.] widziano też chętnie u Antoniego Goreckiego, poety-legionisty, który po odbyciu kampanii napoleońskiej osiadł od roku 1818 w Wilnie; u Goreckich zbierała się śmietanka inteligencji wileńskiej, odbywano tu narady jak przyjść z pomocą więzionym Filaretom, zbierano dla nich składki…” (H. Mościcki, *Pod znakiem Orła i Pogoni*, Lwów 1923, s. 128). Zob. też H. Mościcki, *Wilno i Warszawa w „Dziadach” Mickiewicza. Tło historyczne trzeciej części „Dziadów”*, Warszawa 1908, s. 72; E. Kossak, *Rodzina M.*, Warszawa 1991, s. 480 oraz Z. Sudolski, *Mickiewicz. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1995, s. 155.

[18] Zob. *List A. Goreckiego do A. E. Odyńca, 12 marca 1829 r.*, „Kronika Rodzinna” 1822, nr 11, s. 429.

[19] K.W. Wójcicki, *A. G.*, „Tygodnik Ilustrowany” 1862, nr 165, s. 228.

[20] Tamże.

[21] A. Gorecki, *Klasycy i romantycy*, w: *Pisma*, s. 497.

W bardzo podobnym tonie wypowiedział się na ten temat anonimowy autor pośmiertnej notatki poświęconej Goreckiemu, która została zamieszczona w 1861 roku w „Przeglądzie Poznańskim”[22]. Choć więc w sporze tym autor *Śmierci zdrajcy ojczyzny* nie opowiedział się otwarcie za żadną ze stron, to jednak pewne preferencje są w jego spuściźnie zauważalne. Częstokroć, chcąc wyrazić swoją opinie na temat aktualnych kwestii, posługiwał się on krótką formą epigramatyczną, a epigramat, jak stwierdza Alina Siomkajło, „zaangażowany w tę polemikę odtwarza zakulisowe entuzjazmy głównej areny sporów literackich. Pełni prawdopodobnie rolę pomocniczą mechanizmu napędowego w organizowaniu się dyskusji. Gdy pisany przez degustującego smakosza >nowinek< – idzie w sukurs literaturze >młodych<, stanowi rodzaj propagandowej reklamy dla dzieł skrojonych romantycznie”[23].

Z sytuacją taką mamy, na przykład, do czynienia w epigramacie Goreckiego *Prenumerata na Wallenroda*, w którym ironizował:

> Rzekł pewien bogacz: „Jak drodzy jesteście!
> Dać dukacika za małą książeczkę!”
> – „Ach! zacny Panie, ja dam tobie dwieście,
> Napisz jak Adam, choć jedną karteczkę”[24].

„Bard Antoni” zdawał sobie prawdopodobnie sprawę z tego, że twórczość młodego litewskiego poety niosła z sobą nowe treści i wartości, wychodzące naprzeciw upodobaniom szerokiego kręgu odbiorców, drażniąc jednocześnie klasycystyczny areopag, który ustawicznie krytykował i ośmieszał wystąpienia literackie „litewskiego Baki”, jak pogardliwie nazywano Mickiewicza w salonach stolicy. Nie omieszkał im, oczywiście, tego wytknąć w jednym z epigramatów:

> „Aby jaki talencik, krzyczą, geniusz nowy!”
> Tak raz krytyk o szlachcie powiada.
> Wtem mu zrobił uwagę świadek tej rozmowy:
> „Jednakże o waćpanu nic szlachta nie gada”[25].

---

[22] *Antoni Gorecki*, „Przegląd Poznański” 1861, t. 32, s. 438-439 (Tu opinia: „Kiedy wybuchła wojna literacka między romantykami i klasykami, on [Gorecki – przyp. J. K.] się do sporów nie mieszał. Z nawyknienia klasyk w sposobie wierszowania, zaś romantykom sprzyjający jako młodym i przedsiębiorczym, pozostał w dobrych stosunkach i z jednym obozem i z drugim”).

[23] A. Siomkajło, *Ewolucja epigramatu (do początków Romantyzmu w Polsce)*, Wrocław 1983, s. 108.

[24] A. Gorecki, *Prenumerata na Wallenroda*, w: *Pisma*, s. 234.

Jak zatem widać z powyżej wskazanych przykładów, Antoni Gorecki nie wnikał zbyt głęboko w istotę polemiki między klasykami i romantykami, aczkolwiek zdawał się być o wiele bardziej przychylnym tym drugim. Przemawia ponadto za tym sam fakt, iż należąc do głównych współredaktorów czasopism Brunona Kicińskiego, pozostawał tym samym w środowisku młodych, które określano mianem postępowego, odznaczającego się otwartością na te wszystkie treści ideowo-artystyczne, jakie niósł z sobą romantyzm. Na łamach „Tygodnika Polskiego i Zagranicznego”, a następnie „Tygodnika Polskiego” i „Wandy” usiłowano, na przykład, popularyzować w polskim społeczeństwie twórczość Byrona. A kiedy w Wilnie w 1822 roku ukazał się pierwszy tom poezji Mickiewicza, to również w „Wandzie” znalazło owo wydarzenie swoje entuzjastyczne odbicie. Otóż siódmy numer trzeciego tomu był prawie w całości poświęcony omówieniu *Ballad i romansów* i zawierał przedruk trzech z nich: *Pani Twardowskiej*, *Dudarza* i *Rękawiczki.* Opinie o nich były bardzo pochlebne, w przeciwieństwie do sądów klasyków skupionych w salonie Wincentego Krasińskiego. Według Anieli Kowalskiej:

> Ten pierwszy głos o poezji Mickiewicza – to godny głos entuzjastów warszawskich, którzy potrafili dostrzec i docenić oryginalność, prostotę i śmiałość myśli „nadzwyczajnym sposobem wyrażonych”. (...) Piękność prawdziwą! oryginalność nauczyli się ci młodzi literaci doceniać i podziwiać w zetknięciu z poezją romantyczną Zachodu i nade wszystko z pełną prostoty i siły uczuć młodzieńczą twórczością Schillera i Goethego. Ta chłonna wrażliwość na nowinki literackie pozwoliła im odczuć w pełni czar i świeżość „pierwiosnków romantyzmu”. Nic więc dziwnego, że w Mickiewiczu potrafili uczcić i bratnią zarazem duszę. Wyrósł bowiem z bliskiej im prostoty i prawdy uczuć[26].

Nie powinien też zatem dziwić fakt, że gdy w roku 1824 rozniosła się w Wilnie wieść o wyjeździe Mickiewicza z Litwy, to zaprzyjaźnione z nim rodziny bardzo przeżywały perspektywę tego rychłego rozstania. Antoni Edward Odyniec wspomina, że szczególnie wzruszające było pożegnanie Adama z rodziną Goreckich, kiedy to wieszcz, jak się później okazało, już na zawsze opuszczał w 1824 roku Wilno:

> Adam we dnie oddawał wizyty pożegnalne. Ja byłem z nim tylko u pani Becu, u pani Wojskiej Zaleskiej i u Goreckiego. Wszędzie żegnany ze łzami zachował sam posągową spokojność. Raz tylko, kiedy Gorecki zanosząc się od

[25] K. Gorecki, *Krytyk*, w: *Pisma*, s. 434.
[26] A. Kowalska, *Warszawa literacka w okresie przełomu kulturalnego (1815 – 1822)*, Warszawa 1961, s. 166-167.

> płaczu i zwoławszy wszystkie czworo swoich dziatek, kazał im uklęknąć przed nim i prosił go, aby je pobłogosławił, i raz ten tylko wzruszenie przemogło i łzy nie mogące się ukryć popłynęły cicho po bladej i drgającej twarzy[27].

Już zatem w Wilnie zadzieżgnięta została przyjaźń, która po latach, „na paryskim bruku" odżyła ze zdwojoną siłą.

Wcześniej jednak, w momencie wybuchu powstania listopadowego, emocje patriotyczne obydwu Litwinów, po raz kolejny, wystawione zostały na próbę. Gorecki od samego początku bardzo aktywnie uczestniczył we wszystkich przedsięwzięciach związanych z tym kolejnym zrywem narodowym. Początkowo powołany został na członka komitetu, który miał dowodzić powstaniem w Wilnie. Informuje nas o tym Stanisław Szumski, który w pamiętniku odnotował:

> U nas w Wilnie był komitet, dyrygujący wszystkimi powstaniami [na Litwie – przyp. J. K.], a do którego należeli: Antoni Gorecki, szwagier jego Ludwik Zambrzycki, Edward Romer, Hrebnicki, Baliński, Leon Rogalski i ja[28].

Kiedy komitet powziął plan zjednoczenia akcji powstańczej i zdobycia Wilna od wewnątrz, to właśnie Gorecki i Zambrzycki przekradli się z miasta do Wiłkomierza, przedstawiając powstańcom ów plan. Mianowany następnie szefem sztabu i członkiem rady przybocznej przy Karolu Załuskim, po nieudanej wyprawie na Wilno rozłączył się z Załuskim i wraz z Zambrzyckim oraz emisariuszami warszawskimi przystąpił z początkiem maja do powstania telszewskiego. Brał zapewne udział w bitwach pod Derbianami, Połągą i Taurogami. Wraz z innymi uczestnikami powstania przemieścił się do Rosień, gdzie oddział Jacewicza rozproszył się, a obywatele litewscy usiłowali przedostać się do Królestwa, by tam szukać pomocy. Goreckiemu powierzono wówczas misję dyplomatyczną za granicą i w związku z tym opuścił Litwę, aby do niej, jak pokazały późniejsze wypadki, już nigdy nie wrócić. W drodze na Zachód umknął w Szczecinie przed aresztowaniem, chroniąc się na angielski okręt „Penelope" i dotarł (po krótkim pobycie w Szwecji i Anglii) do Paryża jako emisariusz powstania litewskiego. To właśnie

[27] A. E. Odyniec, dz. cyt., s. 292. Dodajmy, że – błogosławiąc dzieci swojego przyjaciela z Wilna – Mickiewicz nie spodziewał się, że jeden z synów – Tadeusz, zostanie w przyszłości jego zięciem. Niestety, wieszcz nie dożył już tego momentu. Ślub najstarszej córki – Marii, z synem Antoniego Goreckiego odbył się bowiem dopiero w rok po jego śmierci.

[28] S. Szumski, *W walkach i więzieniach. Pamiętniki z lat 1812–1848*, wyd. H. Mościcki, Wilno 1931, s. 62.

we Francji los ponownie zetknął go z Adamem Mickiewiczem, który przebywał tam już od dłuższego czasu i obaj zgłosili się do dyspozycji Karola Kniaziewicza i Ludwika Platera – wysłańców Rządu Narodowego. Około 20 lipca 1831 roku wyjechali też obydwaj do Drezna, skąd Mickiewicz pospieszył w Poznańskie, natomiast Gorecki zatrzymał się tam dłużej z powodu choroby, po czym powrócił do Paryża. Prawdopodobnie jednak umówił się z wieszczem na ponowne spotkanie w Dreźnie, kiedy ten powróci z Wielkopolski. Stąd też w marcu 1832 roku obydwaj się tam spotkali[29].

Wspólnie spędzane na długich rozmowach chwile przyniosły wkrótce bardzo wymierne efekty w postaci literackich inspiracji w twórczości wieszcza. Powszechnie wiadomo bowiem, iż *gros* opowieści Goreckiego z życia salonów warszawskich, sprzed wybuchu powstania, znalazło swój pogłos w Mickiewiczowskich *Dziadach* drezdeńskich. Dodatkowo, wyrazem popularności Goreckiego wśród ówczesnego społeczeństwa jest przywołanie przez wieszcza w słynnej scenie więziennej tegoż dramatu parafrazy jego bajki pod tytułem *Diabeł i zboże*[30], czym – zdaniem Aliny Witkowskiej – jej i autorowi zapewnił „literacki żywot wieczny”[31].

Poświęćmy zatem chwilę uwagi odpowiednim partiom *Dziadów* części III (akt I, sc. I), gdzie Mickiewicz zamieścił przeróbkę wspomnianej bajki przyjaciela z Litwy. Oto młodzi więźniowie, przetrzymywani w klasztorze bazylianów, prowadzą potajemnie długie, nocne rozmowy, które ich krzepią i podtrzymują na duchu. Doskonale zdają sobie przy tym sprawę z sytuacji, w jakiej się znaleźli, oraz z bezwzględności carskiego planu zmierzającego do wynarodowienia polskiego społeczeństwa. Podczas tego spotkania, kiedy rozmowa schodzi na temat bezradności wobec polityki zaborcy, jako pocieszenie przywołana zostaje przez jednego z nich – Żegotę – optymistyczna parabola, zawarta we wspomnianej bajce Goreckiego *Diabeł i zboże*:

---

[29] O tym etapie z biografii Goreckiego dowiadujemy się z listów Juliusza Słowackiego do matki, który dokładnie relacjonował jej kogo i w jakich okolicznościach zastał po swoim przyjeździe do Paryża (we wrześniu 1831 roku) i z kim utrzymywał kontakty towarzyskie. Zob. zwłaszcza list z 10 września 1831 roku oraz z 24 stycznia 1832 roku, w: J. Słowacki, *Dzieła*, t. XIII, Wrocław 1959.

[30] Zob. B. Oleksowicz, *„Znacie bajkę Goreckiego?”*, w: tegoż, *„Dziady”, historia, romantyzm. Studia i szkice*, Gdańsk 2008, s. 65-113.

[31] A. Witkowska, *Gorecki Antoni*, w: J.M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 170.

Lubo car wszystkie ziarna naszego ogrodu
Chce zabrać i zakopać w ziemię w swoim carstwie,
Będzie drożyzna, ale nie bójcie się głodu;
Pan Antoni już pisał o tym gospodarstwie[32].

W taki sposób Żegota wprowadza odbiorcę w problematykę utworu Goreckiego, którego treść następnie opowiada, poprzedzając go znamiennym komentarzem, że to nie bajka, lecz prawda. Jeden ze współwięźniów, Jakub, zrozumiawszy alegoryczny sens wiersza reaguje entuzjastycznie, ale obawia się jednocześnie, że sprowadzi to nowe kłopoty na głowę jej autora[33]. Po wysłuchaniu bajki mówi mianowicie:

Brawo Antoni! Pewnie Warszawę nawiedzi
I za tę bajkę znowu z rok w kozie posiedzi[34].

Adam Mickiewicz, wprowadzając nazwisko Goreckiego i wspomnianą bajkę w I scenie *Dziadów* drezdeńskich, potwierdził tym samym z wysokości wieszczego majestatu żywotność jego bezkompromisowej postawy patriotycznej. Uczynił to także później, już jako profesor literatur słowiańskich i towiańczyk, zaliczając autora *Śmierci zdrajcy ojczyzny* w poczet poetów-legionistów, o czym będzie jeszcze mowa.

Pobyt w Dreźnie skończył się wiosną 1832 roku, kiedy to obydwaj poeci wraz z innymi emigrantami wyruszają do Francji. Literackim dowodem wzajemnej przyjaźni Litwinów z okresu peregrynacji między

---

[32] A. Mickiewicz, *Dziady część III*, posłowie J.M. Rymkiewicz, Warszawa 1998, s. 143.

[33] Jest to wyraźne nawiązanie do licznych kłopotów Goreckiego z powodu nazbyt śmiałych aluzji politycznych, w jakie obfitowały jego wiersze. Poeta, będąc bacznym obserwatorem ówczesnych stosunków społeczno-politycznych, dawał temu niejednokrotnie wyraz w swoich utworach, zwłaszcza w bajkach, które powielane były w licznych odpisach. Nie wahał się w dobie Królestwa Polskiego piętnować nadużyć władzy zaborczej. W 1828 roku napisał bajkę *Furmani,* w której wyszydził nieuczciwość rosyjskich urzędników. Cieszyła się ona wśród polskiego społeczeństwa ogromną popularnością i rozeszła się po wszystkich zakątkach kraju. Dostała się również w ręce Wielkiego Księcia Konstantego, który rozkazał Goreckiego aresztować i przewieźć do stolicy, gdzie był więziony i przesłuchiwany. O całym zajściu wspomina sam Gorecki w przypisie do wiersza *Duma*. Otóż według tych bezpośrednich relacji, po opuszczeniu warszawskiego więzienia został pod eskortą odesłany na powrót do Wilna, do tamtejszego wojennego gubernatora Korsakowa, w którego obecności musiał podpisać deklarację, że zaniecha w swych pismach aluzji politycznych. Ponadto, jak dalej Gorecki donosi, oddany został na cały rok pod ścisły nadzór tajnej policji. Oczywiście, represje te dodatkowo jeszcze wzmogły jego popularność w społeczeństwie.

[34] A. Mickiewicz, *Dziady*, s. 144. Zob. przypis powyżej.

Paryżem a Dreznem jest wiersz Goreckiego *Do Adama Mickiewicza, towarzysza podróży 1831, w drodze między Nancy i Chalons*, w którym uwidacznia się poczucie wspólnoty tułaczego losu wygnańców i nostalgia za ojczystą ziemią:

> Ach! czy uważasz, Adamie kochany
> – Spójrz na te żytem okryte równiny,
> Na ten za laskiem domek pochowany,
> Jak to do naszej podobne krainy.
> Nie nasz kraj jednak (...),
> Trudno – wzdychasz, Adamie (...)
> Czy pozwoli Bóg wstąpić między szyki bratnie
> I na ojczystej mieć mogiłę ziemi?[35]

Podobnymi nutami i nastrojami, po wielekroć, będzie pobrzmiewać odtąd lutnia obydwu emigrantów. Tęsknota za ojczystą Litwą stanowić będzie nieodłączny element ich egzystencji „na paryskim bruku”, gdzie zastała ich tułacza „jesień życia”.

Wkrótce po przybyciu do stolicy Francji, 29 kwietnia 1832 roku, z inicjatywy ludzi z kręgu księcia Adama Jerzego Czartoryskiego powołane zostało do życia Towarzystwo Literackie Polskie w Paryżu. W gronie członków, jak pisze Maria Straszewska, „znalazło się sporo pisarzy występujących w życiu literackim pierwszych lat emigracji: Ksawery Bronikowski, Stefan Garczyński, Konstanty Gaszyński, Antoni Gorecki, Stefan Witwicki, Aleksander Jełowicki, Michał Podczaszyński, Karol Sienkiewicz”[36]. W ten sposób ożywiony został również ruch wydawniczy i zaczęły się pojawiać w druku pierwsze emigracyjne tomiki autorstwa Polaków. Naturalnie, zdominowała je tematyka patriotyczna. Zdaniem badaczki:

> (...) każda poetycka wersja prawdy o polskim losie zdeterminowanym przez historię, zyskiwała aprobatę bez względu na rangę artystyczną (...). Niedawny spór szkół >klasycznej< i >romantycznej< zdał się błahostką, rzeczą >małą i dawną – umarłą już i pochowaną<. Nie wirtuozeria słowa, nie cuda imaginacji, lecz umiejętność poetyckiego przetworzenia najżywotniejszych spraw współczesności, które rodziła ta >matka – przeszłość<, zgodność praw-

---

[35] A. Gorecki, *Do Adama Mickiewicza, towarzysza podróży 1831, w drodze między Nancy i Chalons*, w: *Pisma*, s. 13-14. Podobne marzenia i tęsknoty odnajdujemy przecież nieco później w wielu emigracyjnych utworach polskich romantyków. Niestety, w przypadku Goreckiego i Mickiewicza te nadzieje okazały się płonne, gdyż obydwaj spoczęli na jednej z francuskich nekropolii.

[36] M. Straszewska, *Życie literackie Wielkiej Emigracji we Francji 1831–1840*, Warszawa 1970, s. 107.

> dy wewnętrznej z poetycką wypowiedzią, własnej postawy i pisarstwa, czynu i słowa, wyznaczały wówczas cenę najwyższą płodów poetyckich. *Dosyć być niepospolitym człowiekiem, aby zostać niepospolitym pisarzem* – oto lapidarny, niemal prowokacyjny w swej skrajności sąd Mickiewicza[37].

Rzecz znamienna, że po latach także pierwsze próby oceny dorobku literackiego polskiej emigracji będą opierać się w głównej mierze na takim przekonaniu. Stanisław Ropelewski, prezentując jako jeden z pierwszych swój pogląd na charakter przeobrażeń zachodzących wówczas w polskiej literaturze, opierał się na takim właśnie rozumowaniu i za podstawową determinantę twórczości emigracyjnej uznał przełom, jakim było powstanie listopadowe, owo wydarzenie polityczne „galwanizujące wszystkie umysły", a za jej cechę dominującą „znamię wojującej, namiętnej polityki". Nieprzydatne, w jego mniemaniu, było stosowanie do tej literatury wyłącznie estetycznych kryteriów, gdyż nie można w tym przypadku rozdzielić zasług literackich i obywatelskich. Należało ją raczej rozpatrywać według krytyki historycznej, rozważającej dzieła poetyckie w aspekcie narodu, od którego wzięły one swój początek, a także przez pryzmat czasu i okoliczności, wpływających na ich wzrost i dojrzewanie. Dla ówczesnej polskiej społeczności emigracyjnej ów czas i okoliczności konkretyzowały się oczywiście w doświadczeniach powstania listopadowego.

W takich kategoriach postrzegano również twórczość Goreckiego, który dopiero na emigracji zaczął zabiegać o druk swoich wierszy. Na przestrzeni lat 1834 – 1861 ukazało się aż 10 tomików jego autorstwa, na które po większej części składały się utwory będące wyrazem jego wysoce patriotycznej postawy, manifestowanej udziałem w kolejnych niepodległościowych zrywach. Wielkość tej poezji była więc w tym przypadku poręczona wielkością moralną, a ideał literacki zbliżony do rzeczywistości. Jerzy Winiarski nazwał Goreckiego „niemilknącym bardem Wielkiej Emigracji, piewcą czynów i losów tych, którzy oddali swe życie ojczyźnie jako żołnierze lub jako wierni jej obywatele na emigracji, osamotnieni kombatanci i wychodźcy"[38].

Ów problem swoistej przystawalności życia i literatury nurtował podówczas także i Adama Mickiewicza. W liście do Aleksandra Chodźki z 8 lutego 1842 roku, w pełnych uniesienia słowach, przekonywał bowiem:

---

[37] Tamże.

[38] J. Winiarski, *Wiersze żałobne Antoniego Goreckiego. Poetyckie lapidarium Wielkiej Emigracji*, Toruń 2010, s. 8.

Czyż to nasza poezja ma być w książkach, a w nas ma zostać proza, mamyż jak posągi Memnona głos wydawać o wschodzie, nie wiedzieć dlaczego, kiedyśmy martwi i nieruchomi. Mamyż obmalować życie dziełami pięknymi z zewnątrz, a wewnątrz być grobami pełnymi kości spróchniałych? Czas, bracie, robić poezję! Tym tylko zwyciężymy wszystkich poetów, a o ile zrobim, o tyle tylko zdołamy zaśpiewać[39].

Twórca, będący jednocześnie czynnym uczestnikiem opisywanych wydarzeń, zyskiwał powszechny szacunek i aprobatę zbiorowości, wśród której żył i się realizował.

Tradycją, zapoczątkowaną jeszcze w kraju, a kontynuowaną konsekwentnie przez emigrację, wynikającą z żywego odczuwania przez ludzi tamtych czasów więzi z przeszłością i z przekonania o jej walorach wychowawczych, stały się obchodzone wszędzie, gdzie tylko znalazła się grupka Polaków, uroczystości rocznicowe. Miały one utrwalać w pamięci narodowej doniosłe wydarzenia i postaci bohaterów, a także pogłębiać uczucia patriotyczne. Szczególnie uroczyście i manifestacyjnie obchodzono corocznie dzień 29 listopada, dzień gorzkich refleksji, patriotycznej nostalgii, ale jednocześnie też dzień narodowej dumy i nadziei. Mickiewicz był na nich zawsze gościem szczególnym. Nie stronił też – jak powszechnie wiadomo – od błyskotliwych improwizacji, które zjednywały mu rzesze entuzjastów.

Te niezwykle ważne i pełne podniosłej powagi chwile z życia polskiej emigracji niestrudzenie upamiętniał swym okolicznościowym rymowaniem także i Antoni Gorecki. Oto jedna z relacji uczestnika takowych spotkań – Eustachego Januszkiewicza:

Jeśli idzie o sprawy ściśle literackie, to na zebraniach odczytywali swoje wiersze, po większej części okolicznościowe, głównie poeci starej daty. Najczęściej występował niestrudzony bajkopisarz Gorecki, zawsze żywo oklaskiwany. Gdybym ja ci je tu spisał i ty lub kto inny je tu odczytał, nie zrobiłyby żadnego wrażenia – donosił Januszkiewicz Niedźwieckiemu o bajkach recytowanych przez Goreckiego na jednym z otwartych zebrań z racji rocznicy listopadowej – ale trzeba małpiej twarzy Goreckiego, trzeba jego zająkania, głosu, postawy, ruchów Goreckiego i przywiązanej z dawna do jego imienia chwały, żeby wywołać tak powszechne zadowolenie i huczne brawa[40].

---

[39] List A. Mickiewicza do A. Chodźki z 8 lutego 1842 r., w: A. Mickiewicz, *Dzieła*, oprac. S. Pigoń, t. 15, Warszawa 1955, s. 460.

[40] List E. Januszkiewicza do L. Niedźwieckiego. Cyt. za: M. Straszewska, dz. cyt., s. 179-180. Z kolei Seweryn Goszczyński w liście do Józefa Bohdana Zaleskiego z 1-go grudnia 1839 roku, pisał: „Obchód 29 listopada mieliśmy bardzo porządny i okazały; lepszego nie pamiętają tutaj. Natłok był nadzwyczajny, sądzę więcej jak

Powstawały w ten sposób utwory opiewające ludzi, miejsca, wydarzenia, które były tak bliskie wyobrażeniom i sercu każdego Polaka-emigranta. Zdaniem Jerzego Winiarskiego,

> Gorecki to prawdziwy >duch powrotnik<, zbłąkany fantom pośród żywych, pędzi swój iście Swedenborgiański dwubyt naraz pomiędzy żywymi i zmarłymi, do których ciągle coś gada i próbuje przemówić do niesłyszących go krajan (…). Pozostał w swej emigracyjnej poezji wieczystym żałobnikiem (…). Pozostał poetą – bardem nasłuchującym nieustannie w swych ubogich mieszkaniach paryskich wojennych werbli, rozpuszczającym wici na wojnę wyzwoleńczą, która nie chciała nadejść. Został >strażnikiem pieczęci<, tradycji tyrtejskiej Polaków, przypominającym czyny mężnych i poległych dla wolności narodu[41].

Jego twórczość cenił również i Mickiewicz, który – w XXVI wykładzie głoszonym w Collège de France – mówił:

> Tegoż czasu zjawiają się inni poeci, poeci wojskowi, poeci legionów. Pomimo krańcowej ułomności ich formy, naród znajdował w nich upodobanie i czytał ich. Najbardziej znanymi byli Godebski, Reklewski, Gorecki. (...) Poetów tych wyróżnia szczególnie prawdziwość, stosowanie właściwych wyrażeń. Oni pierwsi porzucają peryfrazy, nie nazywają już karabinu „śmiercionośną rurą”, a kapelana pułkowego „lewitą”. Nazywają rzeczy ich właściwym mianem. Żołnierze śpiewali ich wiersze, czytali je oficerowie, lud je lubił; urzędowi literaci warszawscy i wileńscy niewiele się tymi utworami zajmowali; nie kładziono nawet tych autorów w poczet pisarzy epoki[42].

Gorecki przynależał na emigracji do najbliższego grona przyjaciół wieszcza i bardzo często wraz z innymi rodakami odwiedzał autora *Dziadów* w jego paryskim mieszkaniu, a wizyty te, jak pisze Maria Straszewska, miały niepowtarzalną specyfikę i klimat:

> Do ubogiego mieszkanka poety [tj. Mickiewicza – przyp. J. K.] w Hotel de Strasbourg przy ruchliwej śródmiejskiej ulicy Richelieu, a potem przy pobliskiej ulicy Louis le Grand, „przyboczne grono” zaprzyjaźnionych ludzi, takich jak Zaleski, Domeyko, Jański, Gorecki, Witwicki, miało „wolny przystęp o każdej godzinie dnia” (...). Dysputy polityczne, wymiana wieści z kraju ustępować poczęły intymnej, przyjacielskiej atmosferze pamiętnych miesięcy jesiennych i zimowych przełomu 1833 i 1834 roku, czasu wspomnień młodości,

---

tysiąc osób […]. Gorecki deklamował wcale niezły wierszyk […] trafił w smak słuchaczy, bo mu dziękowano rzęsistymi oklaskami” (*Listy Seweryna Goszczyńskiego (1823–1875)*, zebrał i do druku przygotował S. Pigoń, Kraków 1937, s. 68).

[41] J. Winiarski, dz. cyt., s. 11-12.

[42] A. Mickiewicz, *Prelekcje paryskie*. *Wybór*, przekład z franc. i komentarze L. Płoszewski, wybór, wstęp i oprac. M. Piwińska, t. 2, Kraków 1997, s. 132.

„poufnych zwierzeń”, ludowych pieśni chóralnie nuconych i owych niezapomnianych „odczytów” powstających ksiąg *Pana Tadeusza*[43].

Jak wiadomo, Mickiewicz cyzelował podówczas swój poemat, czytając go rodakom przebywającym na emigracji[44]. Wspominają o tym sami uczestnicy spotkań u wieszcza: Józef Bohdan Zaleski czy Jan Koźmian. W liście do Władysława Mickiewicza donosił, na przykład, pierwszy z wymienionych:

> Okres czasu, w którym Adam pisał i drukował *Pana Tadeusza*, niedługi. Po świeżym z nim zaprzyjaźnieniu się nie odstępowałem prawie od jego boku. (...). Adam z piórem w ręku sam czytał *Pana Tadeusza,* księgę po księdze, a kiedy uczuwał zmęczenie, odsuwał rękopis ku Witwickiemu albo ku mnie do czytania[45].

Mickiewicz, jak dalej wspomina Zaleski, często stosował się do uwag swoich słuchaczy, wśród których najwierniejszym był Antoni Gorecki. Ze wspomnień Jana Koźmiana wynika, że śledził on na bieżąco postępy wieszcza w pracy nad *Panem Tadeuszem* przede wszystkim za pośrednictwem Goreckiego, „któremu Mickiewicz czytał wszystko *au fur et a mesure...*”[46]. Wydaje się przy tym, iż wyjątkowo dobrze się obydwaj rozumieli. Można się spodziewać, że kiedy, na przykład, Mickiewicz nostalgicznie – i z przejmującą szczerością swoich emocji[47] – pisał:

---

[43] M. Straszewska, dz. cyt., s. 88-89.

[44] Te przyjacielskie spotkania Mickiewicz bardzo sobie cenił. Rejestrował, analizował i częstokroć uwzględniał życzliwe uwagi oraz sugestie współrodaków na temat sukcesywnie powstających podówczas ksiąg *Pana Tadeusza*, co niezwykle poetycko ujęte zostało w *Epilogu*:

I przyjaciele wtenczas pomogli rozmowie,
I do piosnki rzucali mnie słowo za słowem –
Jak bajeczne żurawie nad dzikim ostrowem,
Nad zaklętym pałacem przelatując wiosną
I słysząc zaklętego chłopca skargę głośną,
Każdy ptak chłopcu jedno pióro zrzucił,
On zrobił skrzydła i do swoich wrócił

(A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, s. 591-592).

[45] List J. B. Zaleskiego do W. Mickiewicza, październik 1874 roku, w: *Korespondencja J. B. Zaleskiego*, s. 106, 112.

[46] List J. Koźmiana do St. E. Koźmiana z 24 października 1834 r., rkps Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 2210, t. 4.

[47] Jak podkreślał Stanisław Pigoń, w przypadku Mickiewicza „(...) wygnanie jeszcze silniej, wprost aż do bolesności, napięło tę właśnie strunę rdzennego patriotyzmu. Tęsknota, jak ogień zażegnięty we wnętrzu dębu, trawiła sam rdzeń jego duszy: owo uczuciowe zaprzepaszczenie się w kraju lat dziecinnych. Im dalej od Nowogródka –

Dziś dla nas, w świecie nieproszonych gości,
W całej przeszłości i w całej przyszłości
Jedna już tylko jest kraina taka,
W której jest trochę szczęścia dla Polaka:
Kraj lat dziecinnych! On zawsze zostanie
Święty i czysty jak pierwsze kochanie,
Nie zaburzony błędów przypomnieniem,
Nie podkopany nadziei złudzeniem
Ani zmieniony wypadków strumieniem.
[…]
Ten kraj szczęśliwy, ubogi i ciasny,
Jak świat jest boży, tak on był nasz własny!
Jakże tam wszystko do nas należało!
Jak pomnim wszystko, co nas otaczało:
Od lipy, która koroną wspaniałą
Całej wsi dzieciom użyczała cienia,
Aż do każdego strumienia, kamienia,
Jak każdy kątek ziemi był znajomy
Aż po granicę, po sąsiadów domy![48]

– to, bez wątpienia, potrącał również o najbardziej wrażliwe struny patriotycznych uczuć swego rodaka z Litwy – Antoniego Goreckiego, który w wierszu z 1833 roku, pod tytułem *Paryż*, w pozorowanym dialogu skierowanym do anonimowego „ziomka" ubolewał:

Czy jeszcze tobie przechadzka przyjemna
Kochany ziomku, stawmy prędzej kroki,
Idźmy gdzie czeka stancyjka nas ciemna,
Już te paryskie zbrzydły mnie widoki,
Pięknie tu pięknie, któż tego nie przyzna,
Ale ta Francja nie nasza ojczyzna.
Jak leśna pszczółka wypędzona z ula,
Gdy ją traf w pałac zaniesie bogaty,
Do malowanych kobierców się tula;
Lecz kiedy pozna, że to sztuczne kwiaty,
Brzęknie żałośnie, tęskniąc po swym borze,
Lata nieboga, drzwi znaleźć nie może.
Tak kiedyś ogród Tuileryjski tłumny
I szczyt wzniesionej pod niebo kolumny,
Wabiły oczy moje, dachy szklane,
Sztucznie rzucone mosty przez Sekwanę,

wyznawał w jednym z listów – tym cięższej mu żyć; najpiękniejsze widoki alpejskie nasuwały mu wspomnienie stron rodzinnych, a z zestawienia tego bynajmniej nie Alpy wychodziły zwycięsko" (S. Pigoń, *Wstęp* do: A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, s. XI).
[48] A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*…, s. 590-591.

Ale to krótko, minęły te czasy,
Do was litewskie, do was wzdycham lasy[49].

Dodajmy, iż wierszy – o podobnej tonacji i nastroju – można w dorobku Antoniego Goreckiego odnaleźć bardzo wiele[50].

Obydwaj Litwini żyli nadzieją na powrót do ukochanego „kraju lat dziecinnych”, choć skłócona polska emigracja coraz bardziej rozczarowywała i, niestety, skutecznie tłumiła te iskry marzeń o niepodległym bycie ojczyzny. Po wielekroć apelowali oni do narodowych sumień współtułaczy o poświęcenie i solidarne działania na rzecz walki o utraconą wolność. Z biegiem lat w utworach Goreckiego pojawiać się zaczęło – w związku z tym – coraz więcej akcentów zawodu, goryczy i patriotycznego bólu[51]. Mickiewicz natomiast zdawał się do końca wierzyć, że dane mu będzie „powrócić cudem na ojczyzny łono”[52]. Niestety, ten entuzjazm dla sprawy narodowej sukcesywnie „studzony” był – jeśli tak można rzec – przez nieubłaganie płynący czas i zbliżającą się wielkimi krokami starość. Jej odczuwalna obecność wyewokowana została przez wieszcza w *Żalu rozrzutnika*[53]. Jak bowiem zauważył Julian Przyboś, „(...) dopiero w wieku męskim prawda mijania staje się dominującą rzeczywistością biegnących dni. Każdy dzień obciąża szalę, przechylając ją na drugą stronę danego nam czasu. Najspokojniejsze chwile zaprawia żalem i wszystkie przeżycia równa i – oddala”[54].

Pamiętajmy przy tym także, iż życie poety w Paryżu było niezwykle trudne. Brakowało mu przede wszystkim stałych źródeł dochodów. Ponadto środowisko emigracyjne rozsadzały ustawiczne spory polityczne. Przez pewien czas Mickiewicz bardzo aktywnie uczestniczył w życiu publicznym, współpracował między innymi z Towarzystwem Literackim i Towarzystwem Narodowym Polskim. W 1833 był redaktorem i publicystą „Pielgrzyma Polskiego”. Wraz z Julesem Micheletem i Edgarem Quinnetem stanowili w Collège de France opozycję demokra-

---

[49] A. Gorecki, *Paryż, 20 czerwca 1833*, w: tegoż, *Poezje Litwina*, Paryż 1834, s. 96-97.
[50] Zob. *Miastu Wilnu* (*Bajki i poezje nowe*, Paryż 1839, s. 5-6); *Do Litwy* (*Nowe pisemko*, Paryż 1860, s. 17-18); *Ptaszek i drzewko* (*Rozmaitości*, Paryż 1861, s. 28).
[51] Wymienić tu można następujące bajki jego autorstwa: *Młyn i szczury*; *Republika*; *Krople wody*; *Dwa kłęby dymu*; *Szpic i trzoda*; *Wieloryb*.
[52] Por. A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1998, passim.
[53] Zob. A. Mickiewicz, *Żal rozrzutnika*, w: tegoż, *Wybór poezji*, oprac. C. Zgorzelski, t. 2, Wocław 1997, BN I/66, s. 340.
[54] J. Przyboś, *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1998, s. 216.

tyczną wobec monarchii lipcowej. Te radykalne poglądy polityczne i społeczne stały się przyczyną zawieszenia go w funkcji profesora.

Po pierwszych trzech latach pobytu Polaków na emigracji, w głównej mierze z inicjatywy samego Mickiewicza, doszło też do rozbudzenia ruchu religijnego[55]. W tym celu – 19 grudnia 1834 roku – zawiązało się grono ludzi pod mianem Braci Zjednoczonych. Akt założenia podpisali: Adam Mickiewicz, Antoni Gorecki, Stefan Witwicki, Cezary Plater, Bohdan i Józef Zalescy. Wkrótce dołączyli też do nich Ignacy Domeyko i Bogdan Jański. Dla samego Goreckiego był to szczególny okres nawrócenia i żarliwej pobożności. Należał również do zawiązanego w 1835 roku przez Jańskiego Bractwa Służby Narodowej i zamieszkał nawet w jego „domku", aby całkowicie oddać się sprawie. Nie wytrwał jednak w silnym rygoryzmie praktyk religijnych i ostatecznie odsunął się od tej grupy[56].

Niezwykle entuzjastycznie odnosił się też początkowo Gorecki do misji Towiańskiego[57] i był jednym z pierwszych – obok Mickiewicza i Izydora Sobańskiego – „nawróconych" w Paryżu na wiarę Mistrza[58].

---

[55] Lubomir Gadon pisze, iż „(...) garstka młodych emigrantów wyższego usposobienia zaczęła dochodzić do przeświadczenia, że dotychczasowe szamotanie się Emigracji jest błędne i jałowe. Wszedłszy w siebie zrozumieli, że czcze dyskusje i waśnie, próżność i pycha, zawiść i nienawiść zużywają tylko siły, wysuszają serca i krzywią dusze – że zatem dla podźwignięcia ojczyzny trzeba szukać innego kierunku, a nasamprzód zacząć od własnej reformy wewnętrznej. W zupełnej cichości wszczęło się rozbudzenie ruchu religijnego" (L. Gadon, *Emigracja polska. Pierwsze lata po upadku powstania listopadowego*, t. 3, Kraków 1902, s. 270-271).

[56] B. Micewski, *Bogdan Jański a palące problemy społeczne epoki*, „Znak" 1972, z. 4, s. 507-508.

[57] Z książki Zbigniewa Sudolskiego poświęconej Mickiewiczowi dowiadujemy się, iż Andrzej Towiański pojawił się 25 lipca 1841 roku w mieszkaniu Goreckiego w Paryżu, a skierowany tam został prawdopodobnie przez Walentego Wańkowicza. Sudolski pisze, iż „(...) nie wiemy, czy przypadek, czy też jakieś wyrachowanie kierowało pierwszymi krokami Towiańskiego wśród emigracji. Dlaczego właśnie zaczął swą działalność od Goreckiego? Czy chciał sprawdzić swe umiejętności oddziaływania na szarym emigrancie z otoczenia Mickiewicza, który umożliwiłby mu dotarcie do samego poety? Faktem jest, że działa w momentach szczególnych, budzących zastanowienie, z pewnością nieprzypadkowych. Jak głosi legenda, Antoni Gorecki od pierwszego momentu, <z wiarą i rozrzewnieniem> przyjął Sprawę Bożą. W pięć dni później, 30 lipca 1841r., Towiański złożył wizytę Mickiewiczowi" (Z. Sudolski, *Adam Mickiewicz…*, dz. cyt., s. 506).

[58] Ta trójka emigrantów (Mickiewicz, Gorecki i Sobański) podjęła inicjatywę działania w myśl założeń proklamowanej im Sprawy Bożej. 7 sierpnia 1841 roku spotkali się oni z Towiańskim w kościele pod wezwaniem św. Seweryna, gdzie podpisali

Był również jednym z pierwszych, którzy przejrzeli w nim fałszywego proroka[59]. Zarówno bowiem na „misję narodową” Towiańskiego, jak i na zapowiedzi „powrócenia wszystkich na ojczyzny łono” bez wysiłków i bez walki – Gorecki spoglądał trzeźwym okiem satyryka[60]. To gwałtowne zerwanie z Towiańskim poróżniło go z Mickiewiczem, który spostrzegł całe niebezpieczeństwo podobnego widzenia sprawy polskiej znacznie później. Doszło pomiędzy nimi do konfrontacji poglądów, po czym nastąpiło bolesne rozstanie[61]. Los potrafi być jednak bardzo przewrotny, bo oto – jak już nadmieniliśmy – w przyszłości dane im było stać się rodziną, choć Mickiewicz nie dożył już dnia 7 listopada 1857 roku, kiedy to w Paryżu odbył się ślub syna Goreckiego – Tadeusza, z jego córką – Marią[62].

---

akt uroczystego ślubowania, pismo pt. *Słowianin w ucisku*, głoszące objawienie się Boga narodom słowiańskim, analogicznie do starotestamentowego objawienia się Jahwe ludowi izraelskiemu. „Pan kładzie kres niedoli ludów słowiańskich – głosiło pismo Towiańskiego – a chce ofiary z ducha, chce czci i miłości w duchu…”.

[59] Już bowiem we wrześniu 1841 roku Gorecki odstąpił od towiańczyków.

[60] Gorecki jako były żołnierz postulował bowiem patriotyzm twórczy i był zwolennikiem idei tyrtejskiej. W wierszu powstałym już pod koniec życia pisał:

Ledwo nie słychać – Wnet w trąbę uderzy
Anioł: „Do broni! Wstawajcie Polaki!”
Jestżeś gotowa lechicka młodzieży,
Gdzież wasze lance, szable i rumaki?!
By w jednej chwili pola się okryły
Polskim rycerstwem – takie błysły siły,
Żeby wróg zadrżał, mniemał, z grobu wstali,
Ci, co w stu bitwach dawniej wojowali.
Hartowne długą pokutą, modlitwą,
By serce wasze dyszało za bitwą.
Czym prędzej zetrzeć z najeźdźcy swe bronie,
Walczyć w narodu swojego obronie.
W tej, co najechał zagrześć ziemi wroga,
Uwolnić z więzów ojczyznę kochaną,
Słyszeć, jak będzie od ludów witaną,
Polska swobodna, Polska nasza droga!

(A. Gorecki, *Pieśń*, w: tegoż, *Nowe pisemko*, Paryż 1860, s. 89).

[61] Mickiewicz – jak powszechnie wiadomo – nadal jednak, aż do nagłej śmierci w roku 1855, snuł swoje „nostalgiczne sny wygnańcze” i na różne sposoby starał się aktywnie uczestniczyć w realizacji marzeń o niepodległej ojczyźnie.

[62] Ślub odbył się w atmosferze skandalu, gdyż bracia Marii Mickiewiczówny nie akceptowali kandydatury Tadeusza Goreckiego na męża siostry. Dla nich, zwłaszcza dla Władysława, istniał jedyny odpowiedni człowiek do jej ręki, a mianowicie Armand

Dla schorowanego już podówczas „barda Antoniego" przyjazd do Francji, do niewidzianego ponad dwadzieścia lat syna był ogromną radością i szczęściem. Dojmująca tęsknota za krajem i długotrwała rozłąka z rodziną stawały się bowiem dla starca ciężarem coraz trudniejszym do udźwignięcia. Ponadto dochodziły jeszcze do tego, jak zresztą w przypadku wielu innych emigrantów, ustawiczne kłopoty finansowe, które po wielekroć uwłaczały zwykłej, ludzkiej godności. Doświadczał również tego niejednokrotnie i Mickiewicz, który z trudem mógł utrzymać liczną rodzinę. Nie powinien więc dziwić fakt, że w utworach pisanych przez obydwu Litwinów u schyłku życia coraz więcej goryczy, rozczarowania i zawodu. Oto, na przykład, wiersz *Do Jana Ledóchowskiego, posła* – opublikowany na rok przed śmiercią Goreckiego – który daje wyraz bolesnej samoświadomości poety. Czytamy tu między innymi:

> Dobrze robisz, masz liry wyrzec się Febowej,
> Wcale nie poetyczny świat dziś przyszedł nowy,
> Wolą oni niż rymów harmonijne brzmienie,
> Słuchać, jako im złotem brzękają kieszenie.
> Pięknej sztuki utworem mogłeś kiedyś zdumieć,
> Dzisiaj grać w preferansa trzeba, bracie, umieć,
> Gdy w tej wielkiej nauce zrobisz postęp znaczny,
> Możesz jeszcze obiadek miewać co dzień smaczny.
> Ja się cieszę, żem stary – wkrótce dni tu skończę,
> Z mymi się dawniejszymi słuchaczami złączę.
> Przyjmą mile, znów będę im pieśń moją wtórzyć,
> Jak trzeba Boga kochać i ojczyźnie służyć[63].

Tak więc dla zmęczonego tułaczą egzystencją poety i żołnierza starość – co paradoksalne – jako zapowiedź zbliżającej się śmierci, miała być wybawieniem oraz wyswobodzeniem z rzeczywistości, która stała mu się obca. Ta niezwykle pesymistyczna refleksja zrodziła się u Goreckiego prawdopodobnie z przekonania, że oto dokonała się kolejna wymiana generacyjna i że współczesne mu, młode pokolenie ma diametralnie odmienne horyzonty aksjologiczne, co powodowało niemożność jakiegokolwiek porozumienia[64]. Stąd tęskne wypatrywanie śmierci,

Lévy, i stąd – na znak protestu – w dniu ślubu, przed wejściem do kościoła, podszedł on do pana młodego i spoliczkował go (zob. więcej: E. Kossak, dz. cyt., s. 176-183).

[63] A. Gorecki, *Do Franciszka Grzymały*, w: tegoż, *Nowe pisemko*, Paryż 1860, s. 26. Zob. także: A. Gorecki, *Do Jana Ledóchowskiego, posła*, w: tamże, s. 9-10.

[64] Zob. wiersze Goreckiego pt. *Balują*, w: tegoż, *Siewba czyli nowy tomik pism*, Paryż 1857, s. 47-49 oraz *Do Kalixta Morozewicza*, w: tegoż, *Jeszcze tomik pism*, Paryż 1859, s. 8-9.

która miała „złączyć z dawnymi przyjaciółmi”, doskonale rezonującymi świat jego uczuć i myśli.

Tadeusz troskliwie opiekował się zniedołężniałym ojcem aż do śmierci w roku 1861. Pochowany został – co znamienne – na tym samym francuskim cmentarzu w Montmorency, gdzie wcześniej spoczęły zwłoki Mickiewicza. Prawnuk Antoniego – Jerzy Gorecki, wyraził się o tej nekropolii w następujący sposób:

> Cmentarz w Montmorency, nazywany cmentarzem polskim, został odkryty w ubiegłym wieku przez moich dwóch pradziadków, Antoniego Goreckiego i Adama Mickiewicza… Obaj poczuli się jakby przeniesieni w jakiś zakątek ich rodzinnej Litwy i postanowili, że będą na nim pochowani[65].

Ta podparyska nekropolia stała się wręcz symbolem losów polskiego tułactwa polistopadowego. Zwrócił już na to uwagę Józef Bohdan Zaleski w mowie pogrzebowej przy ostatnim pożegnaniu wieszcza:

> Rodacy, pierwsze lata emigracji, jakże mi błogo i uroczo odzwierciedlają w duszy to nasze Montmorency! Śliczne, ciche, powonne, miało wtedy żywych gości polskich. Zamieszkiwali je poważni starce, przyjaciele i towarzysze Kościuszki, Kniaziewicz i Niemcewicz. Obok nich tulił się skromny i pobożny Stefan Witwicki. Adam lubił Montmorency, na równi z lasami Fontainebleu, które mu tak żywo przypominały Litwę.
>
> (…) A dziś Montmorency jakże całkiem odmieniło oblicze swe! Jakże dziwnie sposępniało! Stało się uroczyskiem żałoby narodowej polskiej; *locum requietionis* dla wysłużonych mężów.
>
> (…) Montmorency to jeno napodróżna gospoda w gościnnej Francji – gospoda dla nieboszczyków polskich, wyczekujących powrotu. Nazajutrz po wskrzeszeniu ojczyzny, sławne nieboszczyki podniosą się w pochód na Północ. Adamie Mickiewiczu, ślubujemy tobie i twoim tu – okazalszy jeszcze korowód – w Polsce tam niepodległej![66]

---

[65] J. Gorecki, *Wspomnienia rodzinne*, „Blok-Notes Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza” 1988, nr 9, s. 122.

[66] J.B. Zaleski, *Mowa na pogrzebie Adama Mickiewicza w Montmorency dnia 21 stycznia 1856*, w: tegoż, *Dzieła pośmiertne*, oprac. S. Tarnowski, Kraków 1891, s. 184-185.



Aleksei Antropov, *Portret ojca Fiodora Dubiańskiego*, 1761

Joanna Dziedzic
(Białystok)

SENILIA FIODORA TIUTCZEWA

Twórczość Fiodora Tiutczewa (1803–1873) – jednego z najwybitniejszych poetów rosyjskich XIX wieku – spina żywą klamrą epokę romantyzmu i realizmu. Światopogląd autora *Burzy wiosennej*, jego zainteresowanie wewnętrznym światem człowieka, tajemnicą jego bytu, swoisty poetycki antropocentryzm oraz filozofia przyrody ukształtowały się w dużym stopniu pod wpływem idei romantycznych. Pytania o miejsce człowieka we wszechświecie, w przyrodzie, w historii interesowały autora *Szaleństwa* od początku jego drogi twórczej. Stąd myśl o przemijaniu, typowa zazwyczaj dla okresu starości, obecna jest w poezji Tiutczewa od początku jego drogi twórczej. Także epoka realizmu, której początek w Rosji zbiegł się z powrotem poety do kraju i nowym okresem jego działalności twórczej[1], odcisnęła swój ślad na twórczości poety. Ten rosyjski dyplomata, którego żywiołem była przede wszystkim polityka, po powrocie żywo interesował się wydarzeniami życia społecznego Rosji oraz nowymi zjawiskami w literaturze.

W drugim okresie zachodzi pewne przewartościowanie w światopoglądzie poety. O ile w pierwszym etapie przeważała tematyka filozoficzna, dotycząca zagadek bytu, sensu życia ludzkiego, istnienia przyrody, a pytania, stawiane przez poetę, miały wymiar filozoficzny, to w drugim okresie na pierwszy plan wysuwa się temat człowieka pokazanego w całej jego złożoności na płaszczyźnie historiozoficznej, społecznej i psychologicznej. W materii poetyckiej zaowocowało to wprowadzeniem do wiersza bohatera lirycznego – tematu drugiego człowieka, obcego „ja"[2]. Nasycona psychologizmem poezja Tiutczewa inspirowała twórców tej miary, co Lew Tołstoj i Iwan Turgieniew[3].

---

[1] W latach 1822–1844 Tiutczew przebywał zagranicą, gdzie pełnił służbę dyplomatyczną głównie w stolicy Bawarii, Monachium, oraz w Turynie.

[2] См. Н.Берковский, *Ф.И. Тютчев*, в: Ф. И. Тютчев, *Полное собрание сочинений,* Ленинград 1987, с. 36.

[3] To dzięki staraniom Iwana Turgieniewa w 1854 roku został opublikowany pierwszy tom wierszy Tiutczewa. Z kolei Lew Tołstoj, zresztą daleki krewny autora *Poranku*

W tym też czasie pojawia się coraz częściej w jego lirykach temat starości jako doświadczenia bardzo intymnego. Etap ten w życiu prywatnym poety obfitował w niezwykle ważne wydarzenia, które odcisnęły trwały ślad na jego późnych lirykach.

Ostatnia miłość

Latem 1850 roku Tiutczew odwiedza salon Anny Dmitrjewny Dienisjewej, jednej z dam prowadzących Instytut Smolny, kształcący panny ze szlacheckich rodów (między innymi dwie córki poety z pierwszego małżeństwa – Daria i Katarzyna). Poznaje tam bratanicę gospodyni – Helenę Dienisjewą (1826–1864). Rodzi się między nimi uczucie. Gorący romans przeradza się z czasem w wieloletni związek. W momencie zawarcia znajomości poeta ma czterdzieści siedem lat, więc zgodnie z realiami epoki był uznawany za człowieka starego.

Jednak nie sama różnica wieku, a fakt, że ten rosyjski dyplomata (żonaty wszakże) nie ukrywał swego romansu, był przyczyną głośnych plotek w towarzystwie. Z tego nieformalnego związku urodziło się troje dzieci. Właściwie przez czternaście lat miał więc on dwie rodziny, co było szeroko i z niewielkimi wyjątkami negatywnie komentowane przez środowisko. Ta skomplikowana i trudna sytuacja była powodem wewnętrznego rozdarcia twórcy. Blisko związany z żoną (którą kochał prawdziwą miłością i także do niej w tym okresie kierował wiersze miłosne), Tiutczew nie mógł zrezygnować z uczucia do młodej dziewczyny. Przy tym jego uczucie do Heleny obarczone było ogromnym poczuciem winy, ponieważ to ona poniosła cały ciężar ich trudnego związku. Napiętnowana przez swoją sferę i rodzinę (ojciec zerwał z nią wszelkie kontakty), Dienisjewa, przynajmniej w pierwszych latach, pozbawiona była kontaktów z ludźmi, nie miała nikogo prócz ukochanego.

Z tych osobistych przeżyć w drugim etapie twórczości poety zrodziła się i ukształtowała tiutczewowska wizja miłości jako uczucia tragicznego, fatalnego. W szeregu wierszy miłosnych, określanych przez badaczy mianem cyklu „dienisjewskiego”, ukazany został związek miłosny przypomi-

w górach, wysoko cenił oryginalny talent poety i artyzm jego wierszy. Patrz: И. С. Тургенев, *Несколько слов о стихотворениях Ф. И. Тютчева*, в: Ф. И. Тютчев, *Pro et contra. Личность и творчество Тютчева в оценке русских мыслителей и исследователей*, Санкт-Петербург 2005, с. 43-46; Г. В. Чагин, В. Б. Ремизов, М. А. Козьмина, *Ф. И. Тютчев и Л. Н. Толстой. Два гения,* Москва 2003.

nający relację ofiary i kata, winnego i niewinnej[4]. Co prawda ten, który krzywdzi, przyznaje się do swej winy, cierpi z tego powodu, ale nie zmienia to stanu rzeczy. Miłość to „fatalny pojedynek" („поединок роковой"), w którym ginie ten, który ma czulsze serce. „Dienisjewski cykl – pisze Danuta Piwowarska – przenika pesymistyczne przekonanie o nieosiągalności szczęścia w świecie, w którym wszechwładnie panuje zło i cierpienie: źródłem tragizmu miłości staje się więc tragiczna koncepcja życia, znamienna dla światopoglądu Tiutczewa"[5]. Przyczyną miłosnych cierpień nie jest zatem różnica wieku kochanków, ale tragiczna koncepcja losu ludzkiego. Zaś narzędziem losu jest społeczeństwo, gawiedź, która wymierza bohaterce karę odrzucenia. Cierpienie jest zatem składową ludzkiego istnienia. Utwory należące do tego cyklu ukazują głęboką dialektykę ludzkich uczuć, pełne są fatalistycznych napięć[6].

Temat miłości i śmierci (Eros i Tanatos), tak częsty w poezji miłosnej Tiutczewa, zaprezentowany został w wierszu rozpoczynającym cykl „dienisjewski" *O, jak morderczo my kochamy*... (*O, как убийственно мы любим*...). Poeta otwiera i zamyka utwór strofą, w której wyraża swe miłosne *credo*:

> O, jak morderczo my kochamy,
> Jak, namiętnością zaślepieni,
> Niszczymy to, co dla nas samych
> Najmilsze sercu jest na ziemi[7].

Bohater liryczny, być może w rozmowie ze swym sumieniem, obwinia się o hańbę i ból, które jego miłość dała ukochanej. Nieubłagany czas, nieprzychylny bohaterce, niesie jej jedynie cierpienie:

> Czy dawno, pysznząc się podbojem,
> Mówiłeś: moją zawsze będzie...

---

[4] W ten sposób interpretują lirykę miłosną cyklu „dienisjewskiego" tacy badacze, jak Borys Buchsztab, Kirył Pigariew, Ryszard Łużny, Iwan Kozlik. Patrz: R. Łużny, *Wstęp. Fiodor Tiutczew: zarys monografii*, w: F. Tiutczew, *Wybór poezji*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1978, s. III-XCIII; Козлик И.В., *В поэтическом мире Ф. И. Тютчева,* Ивано-Франковск – Плай-Коломыя: ВіК 1997.

[5] D. Piwowarska, *Fiodor Tiutczew i Afanasij Fet. Historia poetyckich związków*, w: *Тютчевский сборник. К двухсотлетию со дня рождения поэта*, под ред. Д. Пивоварской и В. Щукина, Kraków 2004, s. 145.

[6] В. В. Гиппиус, *От Пушкина до Блока*, Москва – Ленинград 1966, с. 221.

[7] F. Tiutczew, *Wybór poezji*, opr. R. Łużny, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1978, s. 88. Wszystkie cytaty w tłumaczeniu na język polski przytaczam według tego wydania, podając w nawiasie stronę.

Rok minął – gdzie zwycięstwo twoje?
Zapytaj, co z niej czas oszczędził? (s. 88)

Atrybuty młodości – młodzieńczy śmiech, różane lica, blask oczu, czarodziejski wzrok – znikają pod wpływem łez. Pojawia się tu echo motywu *tempus devorans*, bezwzględnego czasu pożerającego młodość i urodę kobiety:

Gdzie się ulotnił uśmiech miły,
Różane lica, oczu lśnienie?
Wszystko wyżarły, wypaliły
Swoją goryczą łez strumienie. (s. 88)

Portret młodej, radosnej, czarującej dziewczyny staje się tylko wspomnieniem utrwalonym w pamięci podmiotu lirycznego. W tej ujmującej, intymnej, autobiograficznej opowieści o tragicznej miłości motyw senilny nie wysuwa się na pierwszy plan. Z punktu widzenia naszych rozważań jest jednak interesujący ze względu na szczególny portret postaci kobiecej. Bohaterka doświadcza fatalnej miłości, która niesie ze sobą trudne doświadczenia – piętno niezawinionej hańby, ostracyzm społeczeństwa. Czas jest dla niej nieprzyjazny, nie goi ran, ani nie uśmierza bólu. W wyniku tego zjawiska w kobiecie dokonuje się zmiana – zachodzi w niej proces przedwczesnego starzenia się. Myśl o miłości wiąże się więc w tym przypadku dla poety z myślą o cierpieniu, utracie młodości i piękna, o śmierci. Przejawia się tu fatalistyczny światopogląd autora *Szaleństwa*, bowiem bohaterowie wiersza nie mają wpływu na swój los, są bezsilni wobec czasu i tego, co ze sobą niesie.

Temat miłości starczej pojawia się w literaturze już w starożytności. Uczucie takie było często ukazywane w sposób negatywny. „Urazy wobec miłości starych – pisze Słowinia Tyniecka-Makowska – literatura przejawiała od wieków, traktując z rezerwą – niekiedy jawnie agresywną – nieprawomyślne i przeniewiercze świadectwa. Gdy Owidiusz opiniował w *Miłostkach* (1, 9, 4): *t u r p e s e n i l i s a m o r*, kładąc szkaradzieństwo na początek tej frazy, eksponował właśnie brzydotę miłości starczej; i przecież nie chodziło mu o ohydę miłości duchowej w późnym wieku, lecz o jej wymiar fizyczno-fizjologiczny, jej deficyt estetyczny, przesądzający o bezwartości miłosnych porywów na starość”[8].

[8] S. Tynecka-Makowska, *Starość z amorem w tle. O wizerunku miłości w starości w literaturze XX wieku w kontekście epok poprzednich*, w: *Starość raz jeszcze... Szkice*, pod red. J. Olejniczaka i S. Zająca, Katowice 2007, s. 101.

Motyw późnej miłości jako uczucia odrażającego, nienaturalnego znany był również w literaturze rosyjskiej. W poemacie *Połtawa* Aleksander Puszkin kreuje postać Mazepy jako rozwiązłego starca, rozkochującego w sobie Marię. Grzeszność i ohydę tej miłości wzmaga fakt, że ukraiński ataman jest ojcem chrzestnym dziewczyny. Miłość nabiera cech wręcz kazirodczych. Jest sprzeniewierzeniem się prawom boskim i naturalnym, w efekcie czego dwoje kochanków ponosi karę – miłość starca prowadzi Marię do szaleństwa i zguby, Mazepa zaś musi opuścić ojczyznę i zostanie skazany na zapomnienie.

Inną wizję miłości u schyłku życia kreśli Tiutczew. O swym późnym uczuciu do Heleny pisze w wierszu *Ostatnia miłość* (*Последняя любовь*) z 1854 roku:

> O, jak u schyłku naszych lat
> Kochamy czulej i przesądniej!
> Niech płonie pożegnalny kwiat
> Ostatnich uczuć, zorzy zachodniej! (s. 100)

Miłość starcza wyróżnia się osobliwą, zintensyfikowaną czułością i delikatnością. Towarzyszy jej jednak także inne uczucie. Podmiot liryczny kocha „przesądniej" – w tym słowie kryje się lęk, obawa. Bohater zabobonnie strzeże swego uczucia, ponieważ rozumie, że być może więcej już nigdy nie pokocha. Miłość, podobnie jak życie, jest niezwykle krucha. Koniec miłości dwojga ludzi może mieć różne przyczyny. Jednak w miłości ostatniej, starczej istnieje nieuchronna okoliczność, której nie można zapobiec – śmierć. Ostatnia miłość jest niczym urzekający obraz zorzy wieczornej, której blask, mimo ciemności przesłaniającej świat, widnieje na granicy horyzontu. Uczucie zostało jednak skazane na tragiczny finał. Podobnie jak przyroda podlega odwiecznym mechanizmom – mrok skryje wkrótce ostatni błysk światła, zaś śmierć zakończy miłość. Moment oczarowania bohater chce jak najbardziej przedłużyć:

> Pół nieba już w ramionach snu,
> Tylko u skłonu blask prześwieca w mroku
> Poczekaj, nie śpiesz się, wieczorny dniu,
> O trwaj! O przedłuż się, uroku! (s. 100)

Poeta zdaje sobie sprawę z upływu czasu i ubytku sił cielesnych. Namiętność fizyczna nie jest jednak, jego zdaniem, najważniejsza. Żar krwi, zmysły wraz z nastaniem starości wygasają, natomiast ogień i czułość serca pozostają niezmienne:

I choć ubywa w żyłach krwi,
Czułości w sercu nie ubywa... (s. 100)

Ostatnia miłość jest z góry skazana na nieuniknony koniec, dlatego w finałowej strofie poeta wykrzykuje:

Ostatnia już miłości – ty
I beznadziejna jesteś, i szczęśliwa! (s. 100)

Podobnie jak w poprzednich strofach, autor zestawia sprzeczne uczucia i obrazy (kojarzące się pozytywnie „kwiat", „blask", dzień" z określeniami „pożegnalny", mrok", „wieczorny", które wprowadzają nastrój smutku, nadchodzącego końca). Połączenie beznadziei ze szczęściem, błogością („безнадежность и блаженство") odzwierciedla charakterystyczne dla Tiutczewa dialektyczne postrzeganie świata.

W liryku dominuje motyw światła, pojawiający się w obrazach („zorza zachodnia", „blask przeświecający w mroku"). W drugiej strofie opozycja światło – mrok zawarta jest w zwrocie o charakterze oksymoronu „wieczorny dzień" („вечерний день"). Owa gra światła i mroku na poziomie tematyczno-problemowym odpowiada walce życia i śmierci. I w tym boju ze śmiercią ostatnia miłość dodaje podmiotowi lirycznemu siły. Uczucie powoduje, że podejmuje on tragiczną, z góry skazaną na klęskę walkę z tym, co nieuchronne – ze śmiercią. Pragnąc żyć wbrew wszystkiemu – starczej niemocy, stygnącej w żyłach krwi, woła, podobnie jak Faust:

O trwaj! O, przedłuż się uroku! (s.100)

Jesienna pora

Nie tylko w liryce miłosnej Tiutczewa pojawia się połączenie obrazów przyrody i tematu starości. Poeta, dla którego przyroda była swoistą wykładnią losu ludzkiego, doświadczenie starości łączy przede wszystkim z motywem jesieni. Nawiązuje w ten sposób do mitu eleuzyjskiego, w którym jesień jest początkiem starości, zapowiedzią śmierci. Taką interpretację rosyjski twórca zawarł w nieformalnym cyklu liryków o jesieni, do których można zaliczyć między innymi takie wiersze, jak: *Jesienny wieczór* („*Осенний вечер*"), *Liście* (*Листья*), *Jest chwila krótka w dniach jesiennej pory...* („*Есть в осени первоначальной*"), *Lubię w jesiennym, późnym czasie...* („*Осенней позднею порой*"), *Drzemaniem ogarnięty wieszczem...* („*Обвеян вещею дремотой*").

Połączenie tematu starości z motywem jesieni pojawia się już w pierwszym okresie twórczości autora *Harfy skalda*. W wierszu *Je-*

sienny wieczór (*Осенний вечер*) z 1830 roku w pełnych zachwytu słowach poeta prezentuje jesienny krajobraz:

Jest w świetlistości przedjesiennych zmierzchów
Tkliwy, tajemny czar zadumy,
Złowieszczy blask i barwność drzew w rozpierzchu,
Czerwiennych liści lekkie, czułe szumy.
I cichy błękit, co się mgliście chmurzy,
Że ziemia wokół smutnie sierocieje,
I jak przeczucie nadchodzącej burzy
Czasem porywczy, chłodny wiatr zawieje. (s. 22)

Poetycki pejzaż jest czarowny i urzekający. Jego piękno skrywa w sobie jednak element złowrogi – zapowiedź nadchodzącej śmierci. W świetlistym powietrzu, błękicie nieba i delikatnym szumie drzew pojawia się „złowieszczy blask", niczym unurzane we krwi „czerwienne liście", ziemia, która „sierocieje" i „porywczy, chłodny wiatr".

Paralele motywów jesieni i zmierzchu ze starością wskazują na jedność stanów, zachodzących w przyrodzie i ludzkiej duszy:

Znużeniem wszystko, wyczerpaniem tchnie,
Uśmiechem cichym schyłku i więdnienia,
Co u rozumnej się istoty zwie
Podniosłą wstydliwością jej cierpienia. (s. 22)

Łagodny jest uśmiech więdnięcia-starości oznacza podporządkowanie się losowi, pogodzenie z tym, co nieuchronne. Podniosła wstydliwość cierpienia (w oryginale „Божественна стыдливость страданья") ludzkiej istoty wskazuje, jak bardzo intymne są doświadczenia człowieka związane ze starością. Postępujące niedołężnienie ciała i umysłu, o którym poeta nie mówi, ale które związane nieodmiennie z okresem schyłku życia, może być wstydliwe, a nawet upokarzające dla osoby starej. Przeżywany głęboko w milczeniu („uśmiech cichy") ból zbliża człowieka do sfery sacrum. Cierpienie to ma element boski, jest wzniosłe. Autor *Silentium!* dostrzega zatem wyższy sens tej męki, którą niesie starość.

Motyw senilny pojawia się także w utworze *Jest chwila krótka w dniach jesiennej pory* (*Есть в осени первоначальной*) z 1857 roku. Już w pierwszej strofie zasygnalizowany zostaje upływ czasu, mimolotność obrazu przyrody nawiązująca do przemijalności ludzkiego istnienia:

Jest chwila krótka w dniach jesiennej pory,
Przedziwnych chwila mgnień:
Powietrze czyste, kryształowy dzień,

Świetliste jeszcze wciąż wieczory... (s. 109)

Druga strofa nie tylko pokazuje obraz jesiennego pola, ale rekonstruuje sceny, które wcześniej się tam rozegrały. Celnie dobrane zwroty „rześki sierp" („бодрый серп") i „padał kłos" („падал колос") oddają atmosferę pracy, aktywności człowieka. Kojarzą się zatem z tym okresem życia, kiedy jednostka ludzka jest w pełni sił witalnych. Z kolei określenie „śpiąca bruzda" („праздная борозда") tworzy nastrój zasłużonego odpoczynku. Pejzaż traci swą dynamikę, wpada w bezruch. Pojawia się niezwykle wyrazisty atrybut starości – „cienki włos pajęczyny" przypominający ludzką siwiznę:

Gdzie rześki błyskał sierp i padał kłos,
Dziś głucho wszędzie, opuszczona niwa;
I tylko cienki pajęczyny włos
Na śpiącej bruździe odpoczywa. (s. 109)

W mistrzowski sposób poeta kreśli swoisty krajobraz starości przyrody – opustoszałe, wyludnione pola, przepełnione ciszą, nieruchome powietrze – oczekują na zbliżającą się zimę, symbolizującą śmierć:

Wichrowe jeszcze śpią poświsty,
W powietrzu pustka, zmilkły ptaków spory,
I spływa lazur jasny, ciepły, czysty
Na pogrążone w sen ugory. (s. 109)

Pogodną atmosferę pierwszej strofy, którą kreują epitety „czyste", „kryształowy", „świetliste", burzy dojmujące uczucie pustki. Z każdą strofą w pejzażu ubywa życia, nie ma już kłosów na polu, odleciały ptaki. W wertykalnie skonstruowanej przestrzeni wektor skierowany jest ku ziemi. Pustą ziemię obejmuje czysty błękit nieba, niosący ukojenie i odpoczynek.

Autorowi *Liści* miłe jest to, co więdnie, umiera. Odnajduje on urok i piękno tych niezwykłych granicznych momentów, w których natura i człowiek oczekują na ostateczny koniec. Świadomość zbliżającej się śmierci wydobywa urodę świata i życia.

Gdy niedołężniejące siły…

W liryce miłosnej i pejzażowej Tiutczew unika ostentacyjnego przedstawiania fizycznej, biologicznej strony starczego wieku. Ciężko chory w ostatnich latach życia poeta doświadcza związanego ze starością upadku sił fizycznych i duchowych. W wierszu skierowanym do żony Ernestyny pisze:

Все отнял у меня казнящий бог
Здоровье, силу воли, воздух, сон,
Одну тебя при мне оставил он,
Чтоб я ему еще молиться мог[9].

[Wszystko odebrał mi kaźniący bóg // Zdrowie, siłę woli, powietrze, sen, // I tylko ciebie przy mnie pozostawił, // Bym mógł się jeszcze do niego modlić.]

Lakoniczny sposób, w jaki twórca opisuje swój stan, wskazuje, jak trudno mówić mu o starczej niemocy. Jak we wcześniej przytoczonym wierszu z „boską wstydliwością cierpienia" znosi dolegliwości związane z chorobą i starością. W krótkich słowach autor kreśli przejmujący obraz starego człowieka z dręczącymi go chorobami, starczą bezsennością, umysłem, który zawodzi. Postępująca degradacja cielesna i duchowa zostaje pokazana jako kara wymierzona przez Boga. Zatem cierpienia starości mogą być odkupieniem.

Motyw senilny podejmuje Tiutczew także w wierszu *Jak ciężka jest śmiertelna chwila* (*Как ни тяжел последний час*). Strona fizyczna starości, z jej niemocą i słabością, jest niczym w porównaniu z cierpieniem duchowym:

Jak ciężka jest śmiertelna chwila –
Na próżno rozum się wysila
Pojąć ból ostatniego tchnienia,
Ale straszniejsze jest dla serca
Stwierdzać, jak szybko czas uśmierca
Wszystkie najlepsze w nim wspomnienia. (s. 231)

Niemożność rozumowego zgłębienia tajemnicy śmierci jest mniej straszna niż zapomnienie. Utrata wspomnień, które powinny być radością starczego wieku, jest dla podmiotu lirycznego (tożsamego z autorem) bolesna. Przedmiotem wspomnień autora *Malarii* utrwalonym w literackich portretach były głównie zmarłe ukochane kobiety – pierwsza żona Eleonora i Helena Dienisjewa.

Pojęcie śmierci łączy się zatem u poety z kategorią pamięci. Gwarantem pamięci i ciągłości istnienia były dlań kolejne pokolenia.

Swoisty manifest starości sześćdziesięciotrzyletni Tiutczew zawarł w wierszu *Когда дряхлеющие силы*... Podmiot liryczny występuje tu w imieniu swego pokolenia:

Когда дряхлеющие силы

[9] Ф. И. Тютчев, *Люблю глаза твои, мой друг...*, Санкт-Петербург 2007, с. 245.

Нам начинают изменять
И мы должны, как старожилы,
Пришельцам новым место дать, –
Спаси тогда нас, добрый гений,
От малодушных укоризн,
От клеветы, от озлоблений
На изменяющую жизнь;[10]

[Kiedy niedołężniejące siły // zaczynają nas zdradzać // I musimy, jako starzy mieszkańcy // Przybyszom nowym miejsce dać, – // Wybaw nas wtedy, dobry geniuszu, // Od małodusznych wyrzutów, // Od oszczerstw, od złości // Na zdradzające życie;]

W tej poetyckiej litanii bohater zwraca się do wyobrażenia wyższych sił – dobrego geniusza, by wybawił go od przywar przypisywanych starcom: kłótliwego starczego zacietrzewienia, zrzędliwości, zazdrości o to, że czas ich już minął. Odczuwając nieuchronne zbliżanie się śmierci, pamiętając o szybkim przemijaniu życia, podmiot liryczny mimo wszystko z uśmiechem wita „nowych gości", którzy zasiadają do „uczty życia":

От чувства затаенной злости
На обновляющийся мир,
Где новые садятся гости
За уготованный им пир;[11]

[Od uczucia ukrytej złości // Na odradzający się świat, // Gdzie nowi zasiadają goście // Do przygotowanej dla nich uczty;]

Autor *Morza i granitu* postrzega życie jako nieprzerwany bieg historii, w którym każde pokolenie ma należne sobie miejsce. Pobrzmiewa tu echo głośnej polemiki lat 60-tych XIX wieku wokół tematu „ojców i dzieci", sporu pomiędzy ugrupowaniami rosyjskich liberałów i rewolucyjnych demokratów. Nie opowiadając się po żadnej ze stron, Tiutczew wskazuje na równoprawność obu pokoleń w procesie dziejowym.

Jak przypomina Słowinia Tynecka-Makowska: „Literatura zna zasadniczo trzy modelowe wizerunki starców: mędrca, głupca i kaleki/niedołężnego. Uzupełniał je – do końca XIX wieku peryferyjnie – wizerunek kochanka, eksponujący zwłaszcza starczą niemoc lub wygasanie/nieobecność miłosno-erotycznych doznań..."[12]. Nakreślony

[10] Ф. И. Тютчев, *Сочинения в двух томах*, Т. 1, Москва 1984, с. 211.
[11] Tamże, s. 211.
[12] S. Tynecka-Makowska, *Starość z amorem w tle. O wizerunku miłości w starości w literaturze XX wieku w kontekście epok poprzednich*, [w:] *Starość raz jeszcze... Szkice*, s. 100.

w przytoczonym wierszu nieco ironiczny obraz starości najbliższy jest modelowi starca-głupca. Jednak postawa podmiotu lirycznego (tożsamego z autorem), który nie chce, by utożsamiano go z tym negatywnym stereotypowym wyobrażeniem starości, świadczy o autoironii poety i jego dystansie do siebie, a także o wysiłku godnego starzenia się.

Można sądzić, że ta poetycka modlitwa została wysłuchana. Tiutczew, rasowy *homo politicus*, do końca swoich dni prowadził ożywione życie towarzyskie, spotykając się z przedstawicielami różnych grup społecznych, od dworu carskiego do przedstawicieli nauki oraz sztuki. I choć twórca nie pretendował w żaden sposób do roli starca-mędrca i autorytetu, to jego słynne *bons mots* krążyły po salonach i często odgrywały rolę opiniotwórczą wśród petersburskiej i moskiewskiej arystokracji[13].

We wspomnieniach współczesnych zapisała się postać niewysokiego, siwowłosego poety, często okrytego pledem, który przy swej niepozornej powierzchowności zadziwiał rozmówców żywym umysłem, humorem i błyskotliwą inteligencją. Iwan Aksakow, zięć i pierwszy biograf twórcy, tak pisze o ostatnich latach życia poety:

> ...w stosunku Tiutczewa do młodych ludzi absolutnie nie było tego mądrego i wielkodusznego wyrachowania, jakim lubią puszyć się czasem „starcy”... były to jak najbardziej swobodne i proste stosunki... tego pełnoprawnego kontaktu umysłowego, przy którym ani ten, który był starszy, nie wyrzekał się swego doświadczenia, a jedynie odnosił je do nowych zjawisk w życiu, ani młodemu nie przychodziło na myśl, by pysznić się swoją młodością i w związku z tym uważać się za bardziej postępowego niż jego starszy towarzysz. Nikt nie mógł postrzegać Tiutczewa nie tylko jako zacofanego, ale nawet jako próbującego nadążać za nowym; przeciwnie, był on stale i prawdziwie współczesny, a nawet wyprzedzał myślą swój czas, udzielając wszystkim zjawiskom aktualnej rzeczywistości prawowitego miejsca w ogólnym porządku historycznym, znajdując dla nich wszystkich historyczne wyjaśnienie i usprawiedliwienie[14].

Ani choroba, ani trudna i odpowiedzialna praca na stanowisku tajnego radcy kanclerza Aleksandra Gorczakowa, ani tragiczne przeżycia w życiu osobistym nie zabiły w nim zainteresowania teatrem świata i młodości ducha. Lew Tołstoj (zresztą wielbiciel poezji autora *Uranii*) najtrafniej określił Tiutczewa nazywając go „starcem-dziecięciem”.

---

[13] Patrz: В. В. Кожинов, *Пророк в своем отечестве. Ф. И. Тютчев и история России XIX века*, Москва 2001, с. 382-383.

[14] Cyt. Za: В. В. Кожинов, *Пророк в своем отечестве. Ф. И. Тютчев и история России XIX века*, Москва 2001, с. 382-383. Przekład mój – J. D.

W oczekiwaniu na swoją kolej

Śmierć Dienisjewej w 1864 roku zapoczątkowała trudny i smutny okres w życiu poety. Kilka miesięcy później umierają syn i córka Tiutczewa i Heleny, następnie jego dzieci z drugiego małżeństwa (syn Dymitr i córka Maria) oraz matka Katarzyna Lwowna.

Kiedy w 1870 roku na kilka miesięcy przed ukończeniem siedemdziesięciu lat umiera brat poety, Mikołaj, Tiutczew w rozmowie z żoną wyznaje, że przeczuwa, iż umrze w tym samym wieku[15]. W osobistym wierszu *Брат, столько лет сопутствовавший мне* tak pisze o tym smutnym wydarzeniu:

Брат, столько лет сопутствовавший мне,
И ты ушел, куда мы все идем,
И я теперь на голой вышине
Стою один, – и пусто все кругом.[16]

[Bracie, któryś tyle lat mi towarzyszył// I ty odszedłeś, dokąd wszyscy idziemy, // I teraz ja na nagiej górze// Stoję sam, – i pusto wszędzie wokół.]

Relacje łączące go ze zmarłym bratem autor *Wenecji* określa krótką, ale jakże celną frazą – „tyle lat mi towarzyszący”, w której zawiera się bliskość, braterska miłość i przyjaźń. Śmierć Mikołaja wywołuje uczucie głębokiego osamotnienia.

Według Tiutczewa, świat podlega odwiecznym procesom. Jednym z nich jest nieustanna zamiana pokoleń. Śmierć brata była więc dla niego nie tylko utratą bliskiej osoby, ale zniszczeniem ostatniej przegrody, która oddzielała go od śmierci:

И долго ли стоять тут одному?
День, год-другой – пусто будет там,
Где я теперь, смотря в ночную тьму
И – что со мной, не сознавая сам...[17]

[I długo stać tu będę sam?// Dzień, rok jeden, drugi – i pusto będzie tam, – // Gdzie teraz jestem, patrząc w ciemność nocy// I – co ze mną, nie zdaję sobie sprawy...]

Obraz człowieka stojącego samotnie twarzą w twarz wobec mroku nocy i śmierci ma wymiar egzystencjalny, kryją się w nim tragiczne piękno i odwaga. Niczym pascalowska trzcina, uginająca się pod naporem burzy, a potem prostująca się, człowiek w świadomości swojej sła-

[15] Patrz: Ф. И. Тютчев, *Неразгаданная тайна*, Москва 2007, c. 413.
[16] Ф. И. Тютчев, *Неразгаданная тайна*, Москва 2007, c. 414.
[17] Tamże, s. 414.

bości-śmiertelności przejawia wielkość. Wykraczając świadomie poza jednostkowe doświadczenie poeta próbuje zgłębić fenomen ludzkiej egzystencji[18].

Noc, podobnie jak w innych utworach poety, takich jak na przykład O czym ty, wietrze nocny, łkasz… (О чем ты воешь, ветр ночной?..), Sen na morzu (Сон на море), Zmrok (Тени сизые смесились) czy Noc święta w dłonie świat ujęła (Святая ночь на небосклон взошла), jest momentem, kiedy jednostka ludzka odczuwa ontologiczną jedność z nieskończonością, ze sferą odwiecznego chaosu rozumianego jako prapoczątek i w końcu z niebytem. Bolesne poczucie przemijalności wszystkiego łączy poeta z pragnieniem połączenia się z niebytem:

> Бесследно все – и так легко не быть!
> При мне иль без меня – что нужды в том?
> Все будет то ж – и вьюга так же выть,
> И тот же мрак, и та же степь кругом.[19]
>
> [Bez śladu wszystko – i tak lekko jest nie być! // Ze mną czy beze mnie – mniejsza z tym // Wszystko będzie takie samo – i wicher tak samo będzie wyć, // I ten sam mrok, i tenże wokoło step.]

Pejzaż ukazany w tym elegijnym liryku nie jest już krajobrazem starości, lecz śmierci. Noc, mrok, bezludny, pusty step, gołe wzgórze, wicher to zaczątek niebytu. W dramatycznym wyzwoleniu od życia, w odrzuceniu swego „ja" („Ze mną, czy beze mnie – mniejsza z tym" – „При мне ль без меня – что нужды в том?"), w tym mrocznym obrazie dostrzega poeta coś pociągającego.

Dni podmiotu lirycznego są już policzone. Czuje on zbliżanie się tego dramatycznego momentu, kiedy nastąpi jego kolej przekroczenia tej granicy między bytem a niebytem, którą jest śmierć.

Podobne pragnienie pogrążenia się w samozapomnieniu i samozniszczeniu poprzez połączenie ze śpiącym światem wyznaje podmiot liryczny w wierszu *Zmrok* (*Тени сизые смесились*):

> Niewysłowionych tęsknot chwila!
> Ja we wszystkim. We mnie wszystko.
> (…)
> Daj mi zaznać zatracenia,
> Zmieszaj z sennym światem zmierzchu! (s. 52)

---

[18] Patrz: Ф. Полищук*, Мотив смерти в поздней лирике Тютчева*, в: *Тютчевский сборник. К двухсотлетию со дня рождения поэта*, под ред. Д. Пивоварской и В. Щукина, Kraków 2004, s. 95-97.

[19] Ф. И. Тютчев, *Неразгаданная тайна*, Москва 2007, с. 414.

Świadomość, że istnienie lub nieistnienie ludzkiego „ja" nie zmienia niczego w strukturze świata, wskazuje z jednej strony na dramat ludzkiej egzystencji, z drugiej zaś pokazuje, że człowiek jest częścią tego świata. Byt jest dla twórcy wartością nadrzędną, ważniejszą od życia ludzkiej jednostki. Być może pogodzenie się z tym stanem rzeczy powodowało, że autor *Morza i granitu* zbliżając się ku granicy-śmierci, za którą mógł zlać się z wszechświatem, odczuwał raczej ciekawość niż lęk.

Przepowiednia poety się spełniła. Podobnie jak starszy brat, Tiutczew umiera na kilka miesięcy przed swymi siedemdziesiątymi urodzinami – 27 lipca 1873 roku w Carskim Siole.

*

Myśl o starości wpisuje się w krąg poetyckich rozważań Tiutczewa na temat miejsca człowieka w świecie, w historii. Motyw senilny pojawia się przede wszystkim w dojrzałym okresie jego twórczości (a więc od połowy lat 60-tych XIX wieku do śmierci poety). Filozoficzne przemyślenia nabierają bardziej osobistego charakteru, zaś wiersze, w których pojawia się temat starości, mają w dużej mierze charakter autobiograficzny. Ten etap życia autora *Dymu* obfitował w doniosłe wydarzenia w życiu osobistym. Późny romans poety zaowocował cyklem „dienisjewskim", w którym przedstawiona została wizja starczej miłości jako uczucia pięknego, ale i tragicznego, skazanego na nieuchronny koniec. Motyw schyłku życia pojawia się także w poetyckich obrazach jesiennej przyrody, zmierzchu. Starość w poetyckiej wizji Tiutczewa można rozpatrywać na dwóch płaszczyznach. Pierwsza z nich ukazuje psychikę człowieka w okresie starości, jego uczucia, stosunek do świata i młodego pokolenia. Druga płaszczyzna ma wymiar metafizyczny – starość jest momentem oczekiwania na to, co nieuchronne i niezbadane.

Marek Dybizbański
(Opole)

LARIK JANA GADOMSKIEGO – POZYTYWISTYCZNA STAROŚĆ IRYDIONA

Wyróżniony w konkursie dramatycznym z roku 1885 dramat Gadomskiego o upadku powstania Brytańczyków skierowanego przeciwko rzymskim najeźdźcom zaznaczył się w historii literatury dzięki wywołaniu dwóch krytycznych sporów[1]. Spór dwudziestowieczny dotyczył domniemanego współautorstwa Konopnickiej i zakończył się w roku 1959 przyznaniem całości praw autorskich Gadomskiemu w rozprawie Józefa Spytkowskiego[2]. Przeprowadzone tam porównanie *Larika* z „fragmentami dramatycznymi" Konopnickiej – zarówno w płaszczyźnie stylistycznej, jak i w zakresie rozwiązań kompozycyjnych oraz w sposobie traktowania antycznych tematów – pozwalałoby właściwie uznać kwestię za rozstrzygniętą już w oficjalnych wystąpieniach poważnej krytyki dziewiętnastowiecznej, która, nie bacząc na złośliwe plotki, skupiała się na oryginalnych cechach stylu i konstrukcji utworu, wskazujących pośrednio na rodzaj pisarstwa, w jakim wyrabiało się pióro autora.

Zgodnie podkreślano głównie publicystyczny wymiar zarysowanych w *Lariku* konfliktów. Świętochowski i Kotarbiński orzekali, że autor, który „jest pisarzem politycznym i na lirze Tyrteusza gra najlepiej"[3], także w dramacie „większym się okazał myślicielem i socjologiem niż artystą"[4]. Kazimierz Kaszewski powiązał ten przerost wątków

---

[1] Szczegółowa prezentacja stanowisk i etapy przebiegu owych sporów przedstawione zostały w rozdziale książki: M. Dybizbański, *Tragedia polska drugiej połowy XIX wieku. Wzorce i odstępstwa*, zatytułowanym *Awantura o „Larika"*, Poznań 2008.

[2] Zob. J. Spytkowski, *Legenda o współautorstwie Konopnickiej z Gadomskim*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie" 1959, z. 3, nr 21, s. 179.

[3] A. S. [A. Świętochowski], *J. Gadomski: Larik, tragedya w 5 aktach*, „Prawda" 1886, nr 46, s. 549.

[4] J. Kotarbiński, *Konkurs dramatyczny imienia Bogusławskiego*, „Kraj" 1886 nr 20, *Dział literacki „Kraju"*, s. III.

i motywacji politycznych z niedostatkiem „żywiołu kobiecego” jako dostarczyciela „tych uczuć bliższych, powszechnie ludzkich, [...] domowych”[5]. Witold Janicki zauważył, że nawet bohater tytułowy „i n t e r e s u j e [...] bardziej, aniżeli p o r y w a”[6], przez co dramat staje się „więcej refleksyjny, aniżeli uczuciowy”[7].

Mimo to, nikt nie kwestionował artystycznej wartości dramatu. Osią ówczesnego sporu stała się jego ideowo-gatunkowa tożsamość, a w przebiegu dyskusji uderza wyjątkowa zaciekłość, z jaką krytyka pozytywistyczna, skoncentrowana wtedy głównie na walce z historyzmem w sztuce, broniła *Larika* przed aneksją do obcych jej ideowo i estetycznie kanonów. W lekturach przedstawicieli innych odłamów krytyki romantyzm dramatu wybijał z kilku poziomów.

Kaszewski początkowo „romantyzował” utwór Gadomskiego dość naiwnie, twierdząc, że autor „chylący się [...] ku realizmowi, popadł w romantyzm, bo sfantazjował całą postać od stóp do głowy”[8], ale już w dalszych partiach swej rozprawy wskazywał na dość oczywiste romantyczne powiązania, przypisując *Larikowi* historyzm maski. Uwaga o koniecznych ze względów cenzuralnych przemilczeniach (o zmuszeniu „do pewnych dyskrecyj”[9]) dostatecznie jasno podpowiadała, co jest właściwym tematem.

„Kostiumowość” historyzmu *Larika* – jako wyjaśnienie zbyt proste – podważał Władysław Bogusławski, ale tylko po to, by dramat usytuować na wyższym piętrze romantyczności. Według Bogusławskiego, *Larik* „przemawia [...] z wiekowej oddali [...] głosem filozofii dziejowej, którą każdy odczuć i zrozumieć musi”, gdyż „jest w dziejach ludzkości […] wieczna, niezmienna psychologia, która w różnych objawach stwierdza te same zawsze prawa”, toteż „obojętną jest rzeczą, czy o przedchrystusowej społeczności brytańskiej, przedstawionej w *Lariku*, istnieją ściśle autentyczne dane”[10]. Historyzm *Larika* – według Bogusławskiego – wyrażał się zaś w tym, że w rozwoju konfliktów dramatu ujawnia się „Nemezys dziejowa […] utajona w każdym zakątku myśli, w każdym drgnieniu serca bohaterów, ukryta w ich czynach i w następ-

---

[5] K. Kaszewski, *Dwa dramata konkursowe*, „Tygodnik Ilustrowany” 1886, nr 202, s. 308.
[6] W. Janicki, *„Larik”. Tragedya Jana Gadomskiego*, EMTiA 1886, nr 165, s. 502.
[7] Tamże.
[8] K. Kaszewski, *Dwa dramata*..., dz. cyt., nr 201, s. 291.
[9] Tamże, nr 202, s. 308.
[10] Wł. Bogusławski, *„Larik”*, „Kurier Warszawski” 1887, nr 60, s. 1.

stwach czynów, szybuje nad ich losem, jak duch wszystkich czasów i przestrzeni”[11].

Przeciwko takim interpretacjom protestował Bolesław Prus. Najpierw, w komentarzu do werdyktu komisji konkursowej, przeciwstawiał „historycznej” prawdzie dramatu jego prawdę artystyczną, dowodząc, że „walka Brytów z Rzymianami mogłaby nie wydarzyć się nigdy, a mimo to jest artystycznie prawdziwą, bo przedstawia […] typ społecznych stosunków”[12]. W następnym wystąpieniu, już po krakowskiej premierze *Larika* i w kilka dni po ogłoszeniu recenzji Bogusławskiego, Prus określił precyzyjniej przedstawiony „typ” jako „walkę siły zdezorganizowanej ze zorganizowaną”[13], dowodząc, że autor „nie myślał ani o historyczności, ani o tendencji. Wybrał raczej fakt społeczny bardzo częsty, wypatrzył w nim cechy charakterystyczne i przedstawił je – po prostu”[14].

Uchodzący za głównego szermierza pozytywizmu w polskiej krytyce teatralnej[15] Kotarbiński lawirował jednak ostrożniej. Chciał bowiem, aby jednak ujmował „głębokością intencji i ukryciem szerszych pomysłów historiozoficznych”[16] dramat poświadczający generalnie „dążenie do dziejowego realizmu”[17] przez uwolnienie tematu od „fałszywego idealizmu i mistycznych rojeń”[18].

W języku ówczesnej krytyki – promującej nie tyle oryginalność, ile zasadę modernizacji i doskonalenia akceptowanych wzorów – oznaczało to swoistą „deromantyzację” znanego tematu poprzez opracowanie go w konwencji realistycznej. Dwadzieścia lat wcześniej na przykład entuzjastycznie witano tragedię Romanowskiego *Popiel i Piast*, przeciwsta-

---

[11] Tamże, nr 61, s. 1.

[12] B. Prus, *„Albert, wójt krakowski” i dramatyczny sąd konkursowy*, „Kraj” 1886 nr 36, *Dział literacki „Kraju”*, s. II.

[13] B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski” 1887, nr 65, s. 4.

[14] Tamże.

[15] Zygmunt Szweykowski (*Krytyka teatralna w dobie pozytywizmu wobec aktora i reżysera*, w zbiorze: *Teatr warszawski drugiej połowy XIX wieku*, red. T. Sivert, Wrocław 1957) uważa Kotarbińskiego za jedynego wytrwałego przedstawiciela pozytywizmu na tym polu. Ewa Dąbek-Derda podkreśla, że jakkolwiek w poglądach na sztukę aktorską Kotarbiński zachował odrębność, to w ocenach literatury dramatycznej „zgodny był z poglądami głoszonymi przez pozytywistów” (*Józef Kotarbiński o sztuce aktorskiej*, w zbiorze: *Polska krytyka teatralna w XIX wieku*, red. E. Udalska, Warszawa 1994, s. 147).

[16] Tamże, s. II.

[17] J. Kotarbiński, *Konkurs dramatyczny imienia Bogusławskiego*, dz. cyt., s. III.

[18] Tamże, s. II.

wianą „legendowym” dramatom Słowackiego (*Balladynie* i *Lilli Wenedzie*) i odczytywaną jako nowoczesna wersja *Makbeta*, rozegrana w świecie ogołoconym z nadprzyrodzonych pierwiastków. W przypadku dramatu o losach spiskowca tradycja romantyczna podsuwała schemat fantastycznej nadbudowy wnoszonej przez postać mitycznego starca – Halbana (wcielonej pieśni, która przybierając kształty upiorowe terroryzuje buntownika) lub Masynissy (szatana dziejów, a więc postaci pochodzącej już dosłownie z innego planu świata przedstawionego).

Larik zdaje się jednak dokumentować żywotność tej postaci także w świecie do niej nie przystosowanym. Pozbawiony opieki nieludzkiego (dosłownie i w przenośni) mentora, pozytywistyczny spiskowiec z zamierzchłej epoki sam się musiał zestarzeć, aby móc dźwigać obie role.

W biografii spiskowej tytułowego bohatera dramatu zdają się mianowicie zarysowywać dwa, a może nawet trzy wątki. Charakter literackiej aluzji przybierają te, które można by określić jako „masynistyczny” oraz „irydioniczny”. Oba mają swoje punkty kulminacyjne, które w dziejach krytycznej recepcji *Larika* bywały wymiennie traktowane jako punkty kulminacyjne całego dramatu i w tej funkcji oceniane krytycznie, bo usytuowane niezgodnie z obowiązującym wzorem rozmieszczenia fabularnej materii w dramacie. Właściwa jednak scena kulminacyjna dramatu przypada w miejscu „przepisowym”, które wyznaczała dla niej rozpowszechniona w owym czasie teoria piramidalnej budowy dramatu Gustawa Freytaga, czyli w połowie trzeciego aktu. W tym momencie Larik próbuje zrzucić kostium Masynissy i przybrać maskę Wallenroda, ale mimo wcześniejszego „treningu” właściwie nie odnajduje się w tej roli – podobnie zresztą jak w roli Irydiona, częściowo narzuconej mu przez okoliczności. Pod pojęciem „kostiumu Masynissy” należy tu jednak rozumieć pewną kreację własnej osoby i rodzaj podejmowanych działań, nie zaś tajny zamysł pokrzyżowania Bożego planu historii. Nawet sama akcja spiskowa, polegająca początkowo tylko na podsycaniu niepokoju w Caesareum (fikcyjnym mieście brytańskim) nie jest autorskim pomysłem Larika, lecz rozkazem odebranym od króla Brytańczyków – Galgakusa, który prowadzi wojsko na otwartą wojnę z Rzymem, powierzając Larikowi – uchodzącemu w oczach Rzymian za ich przyjaciela – stronę dywersyjną.

„Masynistyczny” aspekt swej osobowości Larik odkrywa już w pierwszych scenach pierwszego aktu i nawet zaczyna stosownie do tego swojego wcielenia projektować przyszłą akcję, przystosowując

bliskiego sobie młodzieńca – własnego syna, Kuna – do funkcji posłusznego narzędzia:

LARIK	Czy ci się na przykład nie śni czasami w nocy, że morze Rzym zalało, albo że ognie podziemne wyniszczyły miasta tego narodu, wytępiły ludność? […]
KUNO	Nie – to nie. Ale nieraz marzyłem i nieraz mi się śniło, że toczyliśmy wojnę z Rzymia-nami. Wtedy zawsze walczyłem tak mężnie, że kiedym się zbudził, prosiłem bogów, aby mi dali podobną odwagę, gdy przyjdzie do rzeczywistej walki.
LARIK	Znać, żeś młody. Ale to dobrze. Nam starym inaczej się marzy, wam inaczej. Słuchaj-że mnie pilnie. Wilmar przywiózł mi listy, zapowiadające wojnę z Rzymem… […]
KUNO	[…] Słucham cię, rozkazuj!
LARIK	Musimy tu w mieście przygotować wybuch. Gdy się to stanie, my uderzymy z wewnątrz na legiony, Galgakus z zewnątrz. […] Moim i twoim zadaniem nie jest walka[19].

Do wewnętrznego wybuchu doprowadzić ma wzbudzenie podejrzliwości wobec rzymskich najeźdźców, które pozwoli oskarżyć ich o zbiorowy mord dokonany na zwabionych w rzekomą pułapkę Brytańczykach. Plan od początku winien był wydać się ryzykowny. W „pułapce" przygotowanego na igrzyska cyrku znajdowali się przecież także Rzymianie, a wśród nich główny namiestnik prowincji. Ale za to jak efektownie mógł się pod koniec drugiego aktu rozegrać przedwczesny finał akcji spiskowej, który podczas krakowskiej prapremiery w lutym 1887 roku „rozgrzał płomieniem swym i grających, i widzów"[20], a w historii wewnętrznego rozwoju bohatera wyznaczył swoistą cezurę „przesilenia" jego „masynistycznej" autokreacji.

W granicach wyznaczonych konwencją realistyczną Larik zdołał jednak wyreżyserować sobie teatralny „odsyłacz" i nie mogąc – jak oryginalny Masynissa Krasińskiego – wywołać trzęsienia ziemi w katakumbach, by się ukazać pośród słupów ognia, zainicjował przynajmniej podpalenie cyrku, pozwalające własną posągową postać ustawić na tle łuny. Prezentował się tak dobrze, że nie ruszyła go z miejsca nawet myśl o niebezpieczeństwie, jakie w tej chwili groziło uwięzionej w płonącym cyrku jego własnej córce.

---

[19] J. Gadomski, *Larik. Tragedia w pięciu aktach. Z motywów dziejowych*, Warszawa 1889, s. 10-12.

[20] A. Rajchman, *„Larik" J. Gadomskiego na scenie krakowskiej*, EMTiA 1887, nr 179, s. 126.

Historia Letty, zaręczonej w pierwszym akcie z Rzymianinem Maronem, zdaje się pełnić funkcję podobnego „odsyłacza" dla wątku „irydionicznego". Ten nie wymagał ogołocenia z „mistyczności", więc przekształcony został w innym swoim aspekcie, zachowując jednocześnie podobieństwo w swych zewnętrznych objawach. Dynamikę trójkątnego układu między starcem-inicjatorem, młodzieńcem-wykonawcą i kobietą-ofiarą zmodyfikowała w planie zdarzeń wola samej Letty, szczerze zakochanej w Maronie, a w planie dramatycznych napięć zacieśniona relacja pokrewieństwa. Tu już bardziej niż brat siostrę – ojciec poświęcał córkę. I to wbrew własnej woli. Ale skutek ten sam. Larik rozpatruje sprawę pod kątem powodzenia własnej akcji politycznej:

> LARIK (*załamując ręce, n.s.*) O, czemuż jej nie mogę zabić w tej chwili! Powiedziano by, żem to uczynił dla uniknięcia związków z Maronem. Żółć mnie udusi. Gotowa by mnie zdradzić!...[21]

Jednak wyraźniej w Irydionowski schemat wpisuje zgodę Larika na małżeństwo córki ugodowiec Branio, występujący w tej scenie w roli swata:

> BRANIO Postawił mnie w trudnym położeniu. Rzeczywiście, tego się nie spodziewałem. Córka Larika wychodzi za Rzymianina? To jest łajdacki podstęp! […] Tak… oddając mu córkę, usuwa wszelkie podejrzenia, rozwiązuje sobie ręce i zyskuje bezpieczeństwo na wszelki wypadek… I ja tego nie przewidziałem!... To fatalne![22]

Nieprzygotowanie Larika do roli Irydiona (nie miał swojego Masynissy, który mógłby mu taki szatański plan podsunąć) najwyraźniej objawia się w rozwiązaniu tego wątku w akcie czwartym, podczas trwającej już otwartej wojny. W obozie Galgakusa to Larik wytrzymuje najsroższe ciosy zadawane mu przez zwolenników odwrotu, łącznie z oskarżeniem o zdradę i przypomnieniem hańby córki, która, obarczona piętnem ojcowskiej „zdrady", nie mogąc już poślubić Marona została jego nałożnicą. Wszakże na widok Letty w rzymskim poselstwie przynoszącej upokarzające warunki pokoju zhańbiony ojciec traci rozum i ostatecznie zajęty mordowaniem córki przegapia bitwę, w której miał dowodzić.

Scena ta wywoływała silne wrażenie, dopatrywano się w niej świadectwa przełomu w świadomości Larika, stwierdzając, że pod wpływem

[21] J. Gadomski, *Larik*… dz. cyt., s. 29.
[22] Tamże, s. 24.

upokorzenia „człowiek zabija w nim wodza”[23]. Istotnie, dla aktu zabicia córki Larik nie szuka już jakiejś wyższej sankcji, ale już w wielu scenach wcześniejszych drażnił krytyków zabijaniem „w interesie własnym”[24], tyle że korzyść osobistą silniej wiązał z powodzeniem sprawy narodowej.

W chwili zabicia Letty nie był już jednak spiskowcem, lecz walczącym otwarcie buntownikiem i miał za sobą pewne wallenrodyczne doznanie – albo raczej: wallenrodyczne „rozpoznanie”, słabo zresztą umotywowane, zważywszy na okoliczność, że jedyną sprawą, w której maska spiskowca jakoś mu ciążyła, była właśnie sprawa związku Letty z Rzymianiem, konieczność wyrażenia zgody na małżeństwo.

Co prawda pojawia się w utworze sugestia, że jest inaczej, że moralne rozterki bohatera mają szerszy zasięg, ale wnosi ją kolejna, kosmetyczna w istocie, aluzja literacka. Otóż ten wielki konspirator, tak troskliwie maskujący swoje czyny, nie zważa zupełnie na słowa, którymi nieustannie ściąga na siebie podejrzenia. Można jeszcze zrozumieć jego gadatliwość wobec Brania, którego początkowo – zgodnie z planem Galgakusa – postrzega jako potencjalnego uczestnika spisku, jednak dwuznaczne uwagi wypowiadane w obecności rzymskiego namiestnika w akcie drugim – w drodze do cyrku! – to już niedopuszczalna lekkomyślność.

Nieustannie ponawiane gesty demaskatorskie Wallenroda miały swoje źródło w silnych przeżyciach wewnętrznych, w walce namiętności wpływającej nawet na kondycję fizyczną. Doświadczenia konfliktu sumienia Larik wszakże z bohaterem Mickiewicza nie dzieli. „Na zimno” rozważa w pierwszym akcie plan zamordowania schwytanych przez Rzymian posłów Galgakusa, by ci nie mogli zdradzić imienia dowódcy tajnej operacji, w akcie drugim bez wahania poświęca życie zebranych w cyrku rodaków, wreszcie w akcie trzecim stosunkowo łatwo przychodzi mu zabicie współwięźnia – Kaworta (jednego z Galgakusowych posłów), wpisane w plan ocalenia siebie dla dobra narodowej sprawy. Dotąd tkwił w swoich „masynistycznych” przekonaniach. Po źle przeprowadzonej sabotażowej akcji spiskowców w akcie drugim „sypie się” co prawda strategiczny plan powstania, ale sam Larik dalej wierzy i walczy, dostosowując swą taktykę do zmienionej sytuacji. W pierwszych scenach trzeciego aktu nie doświadcza żadnych rozterek. Dopiero

[23] W. Janicki, *„Larik”*..., dz. cyt., s. 501.
[24] T. Jeske-Choiński, *Dwa dramata*, „Kurier Warszawski” 1886, nr 313b, s. 2.

po zabójstwie wygłasza monolog zawierający ulubiony fragment krytyków, często przywoływany jako wyraz rozpoznania przez bohatera jego tragicznego losu:

> LARIK [...] O Rzymianie! jeśli żaden bóg nie skaże was za ten czyn krwawy, to nie ma sprawiedliwości w niebiosach! Przez was zabiłem tego człowieka, to wasze dzieło! Wyście to mnie postawili między zaprzaństwem a zbrodnią! Przez was skalałem duszę i nienawidzę was za to! Serce moje było czyste, dopókiście wy go nie zatruli. Kochałem prawdę, przez was stałem się kłamcą! Kochałem cnotę, przez was morduję bezbronnych! Wy zadajecie okrutny gwałt mojej woli! Przez was popełniam czyny, za które przeklina was moje sumienie! Wasza przemoc wkradła się do wnętrza mojej istoty i czyni ze mnie wroga samemu sobie! Wyście mnie rozdarli na dwoje! Wyście sprawili, że czyny moje są brudne i krwawe, chociaż chęci czyste. Nienawidzę was! Za wszystkie winy moje nienawidzę was! Po stokroć was nienawidzę, bo przez was nie stałem się, czym się stać mogłem, gdyby was tu nie było! Po stokroć was nienawidzę, bo przez was zostałem tym, na co nie byłem stworzony! Spełniło się! Już się nie cofnę. I gdzie mam się cofać? Nie widzę dwóch dróg przed sobą[25].

Wiele wysiłku wkłada Larik w usprawiedliwienie swego czynu przed widzem i przed sobą samym – co zrozumiałe, zważywszy, że jak na bohatera tragicznego dochodzi do poznania i przyjęcia swego przeznaczenia w sposób mało wiarygodny. Zamordował, gdyż zdawało mu się, że dzięki temu rzuci podejrzenie na Brania, zyska zaufanie Legata i wydostanie się z więzienia. Nie popycha go żadna konieczność, nie zmusza do takiego działania żaden splot okoliczności – kieruje nim zimna i w dodatku błędna kalkulacja. Aczkolwiek odwrotu rzeczywiście już nie ma – przepadł, bo zaczął zabijać „w interesie własnym". Wytykając tę niezręczność, Teodor Jeske-Choiński przeoczył, że – według własnych słów bohatera – od tego zaczął się jego upadek.

A jednak Larik umiera na krzyżu. I jeszcze pozostawia ideowy testament. Jego egzekucji w akcie piątym towarzyszy ogłoszenie rozporządzeń Legata, zapowiadających surowe konsekwencje wobec całego podbitego narodu. Zebrany tłum wyładowuje swą wściekłość na poniewieranym skazańcu, ale jego męczeńska śmierć prowadzi mimo wszystko do patriotycznego nawrócenia kilku reprezentantów brytańskiej „złotej młodzieży", chłonącej dotąd łapczywie rzymską kulturę. Ba! Zała-

[25] J. Gadomski, *Larik. Tragedya w pięciu aktach. Z motywów dziejowych*, Warszawa 1889, s. 76.

muje się nawet głos Brania, który w zakończeniu dramatu zagłusza swoje sumienie cynicznym wywodem o spodziewanej wdzięczności, jaką będzie odbierał od rodaków za dawaną jałmużnę, kontrastującej z pogardą okazaną poświęceniu Larika.

Wszystko to można by wzorem krytyków pozytywistycznych wpisać w poetykę realizmu (śmierć na krzyżu jako historycznie udokumentowana forma upokarzającej kary) oraz w program reprezentacji „typowych” i „bardzo częstych” „faktów społecznych” (czyn starego spiskowca za jakiś czas powtórzy któryś z młodych świadków jego śmierci). Symbolu krzyża nie da się jednak zneutralizować – tym bardziej, że i w dramacie przysługuje mu pewna moc sprawcza, nawet jeśli w kontekście religijnym bluźniercza, to przecież w historiozoficznej refleksji XIX wieku, zarojonej mesjanistycznymi herezjami – wcale nie tak zaskakująca. Krzyż Larika wstrząsa sumieniem Brania, a w umysłach młodych Brytańczyków rodzi poczucie więzi narodowej, które wywoła odwet „barbarzyńców” na rzymskiej tyranii.

Mit odrodzeńczego dla europejskiej cywilizacji najazdu barbarzyńców – obecny przecież także w *Irydionie* – dramat omawianej epoki eksploatował dość silnie i na różne sposoby. Znany był w Polsce *Szermierz z Rawenny* Fryderyka Halma (1854), operujący prostym przeciwstawieniem surowej moralności dzikich Germanów zepsuciu cywilizowanych Rzymian. Późniejszy *Focjusz* Adama Bełcikowskiego – ogłoszony dopiero w 1898 roku – wprowadzał w niemoralnie skądinąd realizowanych zamysłach bohatera tytułowego wizję odnowienia zdegenerowanego w Bizancjum chrześcijaństwa w oparciu o „dzikie, lecz czerstwe barbarzyńców ludy”.

Brytańczycy z dramatu Gadomskiego nie pasują jednak do tego schematu. Krwio-żerczość Larika świadczy o tym najlepiej. Niewiele lepiej od niego wypada Galgakus, równie skory do używania radykalnych środków. O zachowaniach motłochu wobec prowadzonego na śmierć znękanego starca nie warto nawet wspominać. Trudno właściwie odmówić pewnych racji tym przeciwnikom buntu, którym jako alternatywa dla cywilizowanego zwierzchnictwa Rzymu jawi się albo (jak w przypadku Brania) bezwzględny ucisk brytańskich królów, albo (jak w słowach jednego z dowódców z obozu Galgakusa) „tyrania półdzikiego tłumu”[26].

[26] J. Gadomski, *Larik*…, dz. cyt., s. 91.

Na tej społeczności nie sposób oprzeć budowy gmachu nowej cywilizacji i trudno doprawdy nie odnieść wrażenia, że Larik dzieli z Irydionem przede wszystkim doświadczenie winy przedwczesnego wywołania buntu. W tej optyce polityczna akcja Larika przestaje być jednak „faktem społecznym bardzo częstym”, gdyż ten moralny wstrząs, z którego rodzi się solidaryzm młodego pokolenia wokół sprawy narodowej, wywoła nie powtórkę politycznego błędu starego spiskowca, a świadomy czyn patriotyczny na wyższym piętrze vikańskiej spirali czasu. Tyle że opracowanie tematu bez „fałszywego idealizmu i mistycznych rojeń” pozwala obserwować ów proces dziejowy ze stanowiska umieszczonego niejako na jeszcze wyższym piętrze, nie zaś z boku.

Stąd nie widać całego planu ani celu historii. Z tego punktu momenty przełomowe wyznacza nie jakaś pozaziemska potęga, lecz trud moralnego doskonalenia, w jakim starzeją się kolejne pokolenia „larików”.

IV.

I ONI TEŻ?

O ROMANTYKACH



Walenty Wańkowicz, *Portret starca*, I poł XIX w.

Bogna Paprocka-Podlasiak
(Toruń)

STAROŚĆ W *FAUŚCIE* J. W. GOETHEGO

I.

Jean-Pierre Bois pisze w *Historii starości*, że szesnastowieczna opowieść o doktorze Faustusie, którego nienasycone dążenia poznawcze doprowadziły do zaprzedania duszy diabłu, w opracowaniu Goethego zyskała wymiar „dramatu czasu”[1]. Utwór powstający na przestrzeni ponad sześćdziesięciu lat, który – jak napisał Tomasz Mann – musiał „wchłonąć treść długiego płodnego i pełnego wysiłków żywota”[2] weimarskiego olimpijczyka, nie mógł pozostać wolny od przemyśleń nad fenomenem młodości oraz istotą starości, dokonywanych z perspektywy różnych faz życia autora. Refleksje dotyczące przywołanych powyżej kategorii Goethe rozproszył w wielu swoich dziełach literackich, niemniej jednak to *Faust* najdobitniej pokazuje, jak na poszczególnych etapach biografii poety kształtowało się jego spojrzenie na kwestię przemijania. Zmienny horyzont myśli Goetheańskiej dotyczącej zmagań człowieka z upływającym czasem oddaje droga inicjacyjna Fausta, w którą wpisana jest pewna dramaturgia związana z przejściem bohatera od kontestacji wieku starczego do afirmacji starości.

II.

Rozpoznania zogniskowane wokół zawartego w arcydziele Goethego dyskursu nad starością należy poprzedzić uwagą, iż powstający w latach 1768-1775 *Prafaust* nie zawierał motywu odmłodzenia doktora. Był on w tej wersji dramatu zbędny, ponieważ główny bohater został w niej ukazany jako młody profesor[3]. W *Prafauście* po scenie „Noc”,

---

[1] J. P. Bois, *Historia starości*, przeł. K. Marczewska, Warszawa 1996, s. 225.

[2] T. Mann, *O Fauście Goethego*, przeł. M. Łukasiewicz, „Literatura na Świecie” 1996, nr 5-6, s. 141.

[3] Trunz pisze: „In *Urfaust* ist Faust ein junger Professor und bedarf keiner Verjüngung. Das umgearbeitete Drama verfährt anders. Die Szene *Hexenküche* bring die erwünschte Verjüngung. Mephistopheles braucht diese als Weg in die Sinnlichkeit und in die

rozgrywającej się w pracowni doktora i obejmującej sekwencje z Duchem Ziemi, Wagnerem, Mefistofelesem i Uczniem, akcja dramatyczna przenosiła się do Piwnicy Auerbacha, a następnie – po krótkiej sekwencji ukazującej rozmowę Fausta i Mefisofelesa na ulicy – znajdowała dalsze rozwinięcie na planie wątku Małgorzaty.

Geneza sceny przedstawiającej odmłodzenie doktora w kuchni Czarownicy, włączonej do opublikowanego w 1790 roku tzw. *Fragmentu z Fausta* (*Faust. Ein Fragment*), sięga czasów podróży włoskiej Goethego, odbytej w latach 1786–1788. Poeta powrócił wówczas do zarzuconej na dekadę z górą pracy nad dramatem, szkicując na nowo ogólny plan całości dzieła, a ponadto dobudowując do istniejących scen dwa nowe ogniwa: „Kuchnię Czarownicy" oraz „Las i Jaskinię"[4]. Warto podkreślić, iż wyprawa do Italii ugruntowała zaznaczający się w twórczości autora zwrot ku kulturze antycznej, zasadniczo wpłynęła na przyjęcie przez niego klasycznej koncepcji człowieka i sztuki, wraz z którym w Goethem wytworzył się pewien dystans do młodzieńczego utworu, jaki stanowił *Prafaust*. Nie bez znaczenia dla nowego spojrzenia na dzieło był upływ czasu: blisko czterdziestoletni weimarski poeta inaczej patrzył już na dramat swojego bohatera, dostrzegając wśród czynników współkształtujących podłoże kryzysu egzystencjalnego Fausta również aspekt biologicznego przemijania. Dlatego też w myśl nowej koncepcji autora progiem inicjacyjnym na drodze doktora w „mały i wielki świat" miało stać się odmłodzenie w kuchni Czarownicy.

III.

Podczas wizyty u wiedźmy Faust wyraża życzenie, aby odmładzający dekokt odjął mu trzydzieści lat: „Czy z tej plugawej kuchni lek / Trzydzieści lat mi spędzi z karku?"[5]. Powyższa wypowiedź zawiera istotną wskazówkę dla odbiorców utworu dotyczącą wieku doktora w początkowych scenach tragedii. Wynika z niej bowiem, iż w momencie wygłaszania nocnego mo-

Welt. Faust ist äußerlich, nicht innerlich passiv". E. Trunz, Kommentar zu: J. W. Goethe, *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust*, München 1986, s. 549.

[4] Należy również wspomnieć, że we *Fragmencie* z *Fausta* zmodyfikowana została „Piwnica Auerbacha" z *Prafausta*, której w nowej wersji Goethe nadał formę wierszowaną.

[5] J. W. Goethe, *Faust*, przeł. F. Konopka, Warszawa 1962, s. 146. W dalszej części artykułu cytaty z tego wydania *Fausta* lokalizuję przez podanie w nawiasie skrótu „F" oraz numeru strony.

nologu bohater musi mieć około 50–60 lat[6]. Ukazanie protagonisty jako mężczyzny w średnim wieku, znajdującego się jednak – jak skonstatował Mann – u progu starości[7], sprawiło, iż jego decyzja o porzuceniu nauki i zwróceniu się ku obszarom doświadczenia dającym poczucie pełni istnienia uzyskuje inny wydźwięk niż w *Prafauście*.

Schmidt zauważa, że opuszczenie przez Fausta laboratorium nie jest już wynikiem młodzieńczej dezaprobaty bohatera wobec ograniczoności ludzkich możliwości poznawczych, ale narosłego w nim przez długie lata przesytu egzystencją uczonego[8]. Zdaniem badacza, począwszy od wydanego w 1790 roku *Fragmentu* z *Fausta*, jednym z istotnych czynników stanowiących podłoże motywacyjne zakładu doktora z diabłem staje się odczuwany przez protagonistę „spóźniony głód życia”[9]. Dostrzegając ten aspekt kryzysu egzystencjalnego Fausta, Tomasz Kubikowski interpretuje scenę „Noc” jako swoiste „misterium wieku śródmęskiego”, „noc męskiej kulminacji sił”, podczas której bohater musi zmierzyć się z lękami, jakich doświadcza człowiek po przekroczeniu conradowskiej „smugi cienia”:

> Wtedy zakończył się już biologiczny rozwój organizmu. Uzyskał on pełnię sił; to znaczy, że nowych nie zdobędzie. Zamknął się zawsze dotąd otwarty, oczywisty kredyt; można było na nim polegać tak naturalnie, ja się oddychało. Teraz znowu trzeba przeprowadzić rachunek, znacznie już boleśniejszy. Widać, że trzeba odtąd gospodarować zgromadzonym zasobem bez nadziei uzupełnienia go. Wykorzystać dotychczasowy rozpęd, wiedząc, że za niejaki czas zacznie on pomału słabnąć. Taka noc [Fausta – dop. moje – B.P.P.] może być jednak bezdenna. A raczej – może ona sięgać dna piekieł głębszych niż te, w których zatrzymał się duch Conradowskiego starego kapitana. Jest ona nocą przesilenia[10].

---

[6] Tak szacuje wiek Fausta Jochen Schmidt. Zob. tegoż, *Goethes Faust. Erster und zweiter Teil. Grundlagen-Werk-Wirkung*, München 1999, s. 154. Natomiast Tomasz Mann stwierdza, iż w scenie „Noc” Faust został ukazany jako mężczyzna sześćdziesięcioletni: „gdy zagaduje Małgosię, wygląda mniej więcej na trzydziestkę, to na początku sztuki musi mieć okrągłe lat sześćdziesiąt, i tak też zwykle prezentuje się na scenie”. T. Mann, dz. cyt., s. 156.

[7] Tamże.

[8] J. Schmidt, dz. cyt., s. 154.

[9] Tamże.

[10] T. Kubikowski, *Noc*, „Literatura na Świecie” 1996, nr 5-6, s. 227. Rozważania badacza należy opatrzyć pewnym zastrzeżeniem. Dostrzegając w *Fauście* aspekt zmagań bohatera z biologicznym przemijaniem, Kubikowski szacuje wiek doktora na trzydzieści kilka lat, pisząc o „wieku Chrystusowym” protagonisty, lub też

W scenie „Noc” symboliczne „ponowne narodziny” pogrążonego w impasie egzystencjalnym Fausta dokonują się poprzez wskrzeszenie mitu dzieciństwa, z którym łączność przywraca doktorowi dźwięk rezurekcyjnych dzwonów. „Wspomnienie młodości, przypomnienie wzniosłego stanu, jaki w t e d y towarzyszył Wielkanocy i radosnemu nadejściu wiosny”[11] staje się dla doktora przeżyciem oczyszczającym; wprowadzającym go w wymiar konsolacyjny. „To dziecinne uczucie […] posiada rolę zbawczej emocji, wewnętrznemu przełomowi towarzyszy łza […]; Faust «zmartwychwstaje», na nowo przywrócony ziemi”[12].

Jednak strumień ożywczej energii, jaką daje wspomnienie lat dziecięcych, zaczyna szybko w Fauście wygasać. Decydującym momentem w tym procesie staje się spacer wielkanocny, podczas którego doktor uświadamia sobie, iż nie byłby już w stanie przystosować się do świata swojego dzieciństwa, zamykającego się w ciasnych ramach rodzinnego miasteczka[13]. Dlatego też w scenie „Przed bramą miasta” Faust zwraca się ku duchom powietrza, aby powiodły go w obszary „nowego, barwnego życia” (F, 97). Protagonista osiąga wówczas – jak pisze Lipiński – „pierwsze stadium wewnętrznej gotowości do zawarcia paktu z diabłem”[14]. Na tym etapie bohater zdaje sobie już jednak sprawę z tego, iż warunkiem osiągnięcia całkowitej satysfakcji z odkrywania nowych sfer życia jest odzyskanie pełni sił biologicznych i psychicznych.

Rozterki doktora związane z wiekiem biologicznym zostają *explicite* wyartykułowane w następującej później scenie „Pracownia”, w której Faust stwierdza: „Za starym już, by wiecznie tylko śmiać się, / Zbyt młody zaś, bym żyć bez pragnień mógł” (F, 112). Powyższą konstatację można uznać za zapowiedź aktu przywrócenia doktorowi pełni sił biologicznych w kuchni Czarownicy.

---

o doświadczanym przez niego syndromie „połowy życia” (tamże, s. 226). Takie założenie jest błędne – Faust musi być znacznie starszy niż wskazuje badacz, gdyż inaczej w kuchni Czarownicy nie wyraziłby żądania, aby czarodziejski eliksir odmłodził go o trzydzieści lat.

[11] Por. K. Lipiński, *Bóg, Szatan, Człowiek. O „Fauście” J.W. Goethego. Próba interpretacji*, Rzeszów 1993, s. 58.

[12] Tamże.

[13] Zob. M. Berman, *„Wszystko, co stałe, rozpływa się w powietrzu”. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, wstęp A. Bielik-Robson, Kraków 2006, s. 66.

[14] K. Lipiński, dz. cyt., s. 61.

IV.

Wprowadzając do dramatu motyw odmłodzenia protagonisty, Goethe odwołał się do tematu często eksplorowanego w drugiej połowie XVIII wieku. Idea „odmłodzenia", czy też „odnowy" człowieka i świata, stała się wówczas nie tylko popularnym wątkiem literackim, ale i przedmiotem licznych refleksji filozoficznych oraz historiozoficznych. Jak wykazał Schmidt, temat ten podejmowali między innymi: Johann Gottfried Herder, Jean Paul, Charles Bonnet, Johann Christian Friedrich Hölderlin[15]. W scenie „Kuchnia Czarownicy" można odnaleźć liczne aluzje do osiemnastowiecznych koncepcji filozoficznych, jak również teorii medycznych, zogniskowanych wokół pojęcia *die Verjüngung*. Rezonerem owych doktryn jest Mefistofeles poddający krytyce ówczesne zalecenia i metody propagowane w celu zachowania młodości.

Badając zawarty w „Kuchni Czarownicy" polemiczny dyskurs z upowszechnianymi w XVIII wieku koncepcjami „odnowy" człowieka i świata, należy zwrócić uwagę na to, że Faust najpierw prosi diabła o wskazanie środka przywracającego siły witalne w sposób naturalny. Wtajemniczający doktora w arkana procesu odmłodzenia Mefisto zaleca mu prostą fizyczną pracę, ironicznie nawiązując tym samym do metod propagowanych przez znanego lekarza z kręgu Goethego – Christopha Wilhelma Hufelanda[16]. Zalecenia tego medyka były bliskie Roussowskiej idei powrotu do natury, do czego w sposób prześmiewczy nawiązuje diabeł:

> MEFISTOFELES
> […]
> Odmłodzić cię i w sposób naturalny
> Można – lecz o tym w innej księdze mowa,
> A jest to rozdział wcale niebanalny.
> FAUST
> Chcę poznać go!
> MEFISTOFELES
> Bez czarów, bez pieniędzy
> I bez lekarza lek ten się nabywa.
> Z motyką w pole wybierz się co prędzej,
> Chwast zacznij plewić, grzędy okopywać,
> Siebie samego, jak i umysł swój

[15] Herder w rozprawie *Tithon und Aurora*, natomiast Hölderlin wprowadza ten motyw w *Hyperionie*. Zob. J. Schmidt, dz. cyt., s 155 i n.
[16] J. Schmidt, dz. cyt., s. 156.

Utrzymuj w kółku określonym stricte,
Nie wyszukanym odżywiaj się wiktem,
Jak bydle z bydłem żyj, za grabież nie poczytaj,
Że łan, z którego zbierasz, własnym sumptem gnoisz,
Oto jest, wierz mi, bracie, rada znakomita,
Co na lat osiemdziesiąt w młodość cię uzbroi.
(F, 146)

Przedstawioną przez Mefistofelesa metodę na przedłużenie młodości, opartą na Roussowskiej koncepcji życia naturalnego, Faust odrzuca jako prymitywną. Uważa, że jej zastosowanie mogłoby doprowadzić do ponownego zawężenia horyzontów jego egzystencji, co oddają następujące słowa bohatera:

FAUST
[…]
Nie pora na mnie dziś do ręki brać motykę;
Ciasnoty życia dość mam już.
(F, 146)

Po zdeprecjonowaniu naturalnych środków wspomagających zachowanie młodości diabeł stwierdza, iż jedynym skutecznym specyfikiem na odmłodzenie jest czarodziejski eliksir wiedźmy. Na uwagę zasługuje pojawienie się w wypowiedzi Mefista sugestii, że warunkiem właściwego zadziałania dekoktu jest przyrządzenie go przez s t a r ą kobietę. Diabeł tłumaczy Faustowi, który żąda od niego, aby własnoręcznie sporządził odmładzającą miksturę, że specyfik musi przygotować leciwa niewiasta, ponieważ nadanie trunkowi mocy wymaga bardzo długiego czasu, a zatem – kobiecej cierpliwości:

FAUST
Czyż musi być ta stara dziwka!
Sam zgotuj mi ten lek po prostu?
MEFISTOFELES
Zaiste! Piękna mi rozrywka!
Za czas ten stawiłbym sto czarcich mostów.
Na nic tu sztuka, oraz wiedza wszystka,
Bez cierpliwości nic się nie uzyska;
Cierpliwy duch latami jest tu czynny,
Bo tylko czas nadaje moc tej cieczy
I jeszcze całe mnóstwo rzeczy innych,
A są to wszystko nader dziwne rzeczy.
Diabeł sam wiedźmie te sekrety zdradził,
Lecz sam bez wiedźmy nic by nie poradził.
(F, 147)

Epizod ukazujący przygotowanie przez wiedźmę odmładzającego eliksiru Goethe ukonstytuował jako satyrę na lekarzy[17]. Gesty i zaklęcia nad tajemniczą księgą oraz formułki wypowiadane przez Czarownicę nad Faustem są parodią procedur i praktyk medycznych: „Wiedźma jak lekarz robi hokus-pokus, / Żeby ci dobrze posłużyła ciecz” (F, 155).

Akt sporządzania magicznego trunku staje się ponadto pretekstem do prześmiewczego ataku na Kościół. Odczytywana przez wiedźmę „tabliczka mnożenia czarownic” zawiera element drwiny z dogmatu o Trójcy Świętej[18].

V.

„Kuchnia Czarownicy” przynosi wizję świata „wywróconego na opak”[19]. Domeną tej sceny jest chaos i bezsens. Owa „orgia nonsensu”, jak określa wydarzenia rozgrywające się w kuchni wiedźmy Schmidt, stanowi rewers świata nauki i jego reguł, które Faust odrzuca po zawarciu paktu z diabłem[20]. W powyższej scenie Goethe ujawnia się jako spadkobierca oświecenia, gdyż wszelki irracjonalizm – przede wszystkim zaś wiara w zabobony i czary – zostaje w niej poddany ostrej krytyce. Nie bez znaczenia dla takiego ukształtowania sceny było przyjęcie przez poetę klasycznej koncepcji człowieka i świata na bazie doświadczeń oraz inspiracji, jakie przyniosła podróż włoska:

> Kuchnia Czarownicy reprezentuje sferę Mefista, świat czarów, a więc świat po części niezrozumiały, pozbawiony logiki, widziany z oświeconej perspektywy osiemnastego wieku, co więcej opisywany przez autora z pozycji odzyskanej Arkadii-Italii, a więc świat w dużej mierze barbarzyński, świat północnych fantomów (w. 2497). Do takich zjaw właśnie odczuwał Goethe w okresie klasycznym niechęć, zafascynowany był bowiem harmonijnym pięknem antyku […][21].

Oprócz zwrotu ideowego, który dokonał się w biografii twórczej Goethego pod koniec lat osiemdziesiątych XVIII wieku, na ostatecznym kształcie „Kuchni Czarownicy” odcisnęło piętno przełomowe wydarzenie historyczne, jakim była Wielka Rewolucja Francuska. Scenie rozpo-

[17] Zob. tamże, s. 152.
[18] Tamże, s. 153. Por. także: H. Koblik, *Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas Johann Wolfgang Goethe Faust I und Faust II*, Frankfurt am Main 1981, s. 73.
[19] Por. K. Lipiński, dz. cyt., s. 74.
[20] J. Schmidt, dz. cyt., s. 153.
[21] K. Lipiński, dz. cyt., s. 74 i n.

czętej w 1788 roku w Rzymie autor nadawał ostatnie szlify po wybuchu tego krwawego przewrotu, stąd też motyw odmłodzenia Fausta łączy się w niej z refleksją autora o czasach rewolucji[22]. Jak wiadomo, weimarski poeta zdecydowanie potępił zryw rewolucyjny we Francji, o czym świadczą chociażby zapiski Johanna Petera Eckermanna. Pod datą 4 stycznia 1824 roku sekretarz Goethego zanotował następujący komentarz autora *Fausta*:

> Było istotnie prawdą, że nie mogłem być przyjacielem francuskiej rewolucji, gdyż zbyt z bliska widziałem jej okropności, które oburzały mnie na co dzień i co godzinę, podczas gdy jej zbawienne konsekwencje były jeszcze wtedy niewidoczne. […] Nie solidaryzowałem się z butną samowolą. […] Ponieważ zaś nienawidziłem rewolucji, nazwano mnie przyjacielem *status quo*[23].

W chaosie i nieporządku, który wyłania się ze sceny „Kuchnia Czarownicy", można doszukiwać się aluzyjnego nawiązania do dziejowego zamętu, jakim były czasy rewolucji francuskiej. Bezpośrednie odniesienie do tego przewrotu politycznego i społecznego pojawia się w epizodzie, w którym oczekujący wraz z Faustem na pojawienie się wiedźmy Mefistofeles aranżuje maskaradę, pozując na króla. Biorące udział w tej zabawie zwierzęta należące do Czarownicy przynoszą diabłu koronę, konstatując: „Posłuchać nas chciej, / Krwią i potem sklej / Korony tej odłamy!" (F, s. 150). Jak podaje Koblik, powyższe słowa odnoszą się do potu i krwi, którą przelewał obalający monarchię lud francuski[24]. Eksklamacja koczkodanów, przede wszystkim zaś widok harców, jaki zwierzęta wyprawiają z koroną królewską, budzi przerażenie Fausta. Profanację atrybutu władzy monarszej doktor uznaje za szaleństwo. Nie mogąc znieść dłużej dzikich, ordynarnych zwyczajów oraz praktyk panujących w domostwie Czarownicy, pragnie on natychmiast uciec z tego miejsca: „Biada! Już obłęd chwyta mię […] Już w piersiach mi zaczyna gorzeć, / Chodźmy, uchodźmy stąd czym prędzej!" (F, 151).

Akt odmłodzenia Fausta w „Kuchni Czarownicy" został potraktowany przez Goethego pretekstowo również jako przyczynek do rozważań zogniskowanych wokół pojęcia palingenezy. Jak zauważa Schmidt, po wybuchu rewolucji we Francji w niemieckim kręgu kulturowym nasiliły się debaty

---

[22] Por. J. Schmidt, dz. cyt., s. 155.
[23] J. P. Eckermann, *Rozmowy z Goethem*, t. I, przeł. K. Radziwiłł, J. Zeltzer, Warszawa 1960, s. 102.
[24] Zob. H. Koblik, dz. cyt., s. 75.

filozoficzne dotyczące procesu odrodzenia świata i człowieka[25]. Zastanawiano się, czy odnowa powinna przebiegać na drodze ewolucyjnej, czy też rewolucyjnej. Goethe podzielał zdanie Herdera, wyrażone w rozprawie *Tithon und Aurora*, że palingeneza wymaga nie rewolucji, ale „szczęśliwej ewolucji" („nicht Revolution, aber eine glückliche Evolution der in uns schlummernden, uns *neu-verjüngenden* Kräfte")[26].

Wyznawana przez autora teoria palingenetyczna znajduje odzwierciedlenie w reakcji Fausta na wydarzenia rozgrywające się w domostwie wiedźmy. Bohater jest przerażony swoistym „rewolucyjnym" charakterem – a więc gwałtownością i żywiołowością – przebiegu zdarzeń, w których uczestniczy w „Kuchni Czarownicy". Należy zwrócić uwagę na to, że doktor przez cały czas na planie tej sceny usiłuje zachować dystans wobec otaczającej go rzeczywistości („Cóż plecie ten nonsensów wór? / Wszystko się mąci w dzikim tańcu. / Zda się, że wrzeszczy cały chór, / Chór stu tysięcy obłąkańców"; F, 156). Znamienne jest także to, że po nagłym odzyskaniu pełni sił witalnych w wyniku spożycia odmładzającego eliksiru, bohater nie popada w prymitywną zmysłowość, którą ucieleśniają koczkodany oraz Czarownica[27]. Zmysłowość Fausta zachowuje właściwe dla tej postaci wysublimowanie, o czym w finałowej sekwencji „Kuchni Czarownicy" świadczy ponowne skierowanie przez protagonistę uwagi na taflę zwierciadła, w której wcześniej ujrzał on zjawę będącą najwyższym wcieleniem ideału kobiecego piękna (przez interpretatorów utożsamianą z Heleną Trojańską[28]).

VI.

Po wypiciu przez Fausta czarodziejskiego trunku biologiczny zegar bohatera cofnął się o trzydzieści lat. Dekokt zadziałał na zasadzie afrodyzjaku. Wraz z odzyskaną pełnią sił fizycznych i psychicznych doktor poczuł przypływ libido. Odmładzający napój otworzył mu zatem drogę do świata erotyki. Konsekwencją wyzwolenia energii seksualnej Fausta stało się uwiedzenie Małgorzaty.

Będąca przedmiotem moich dotychczasowych rozważań I część Goetheańskiego dzieła przynosi kontestację starości. Odrzucenie wieku starczego pobrzmiewa już w słowach Poety w „Prologu w teatrze": „I młodość, młodość mą mi zwróć!" (F, 62), ale najdobitniej wyartyku-

[25] J. Schmidt, dz. cyt., s. 155.
[26] Cyt. za: tamże.
[27] Tamże, s. 154.
[28] Zob. m.in. H. Koblik, dz. cyt., s. 75.

łowane zostaje w monologu Fausta ze sceny „Noc". W omawianej tu części dramatu starość – jak napisał Bois – jest wartościowana jako „wiek oziębłości, abstrakcji, rozczarowania"[29].

Dopiero po odzyskaniu młodości Faust znajduje upodobanie w odkrywaniu uroków życia. Wskutek odmłodzenia doktora nastąpiła faza ekstensji bytu bohatera[30]. Rozszerzenie się egzystencji protagonisty o nowe wymiary antycypowała wprowadzona w scenie „Kuchnia Czarownicy" metafora lotu: „Miłości! Skrzydeł najszybszych mi użycz […]" (F, 150).

W wyniku zadziałania czarodziejskiego eliksiru Faustowi dana jest możliwość powtórnego przejścia przez trzy dekady życia. Wraz z odmłodzeniem w kuchni Czarownicy doktor otrzymał więc niejako drugą linię losu. Gdzieś u jej kresu znajdzie się ponowne doświadczenie starości, która – choć nie wolna od „Troski" – zawiera jednak teraz element nadziei. „Faust, jak pisze Bois, powinien bowiem dojść do swoistej filozofii wyrzeczenia i użytecznego działania, która w miarę upływu lat coraz bardziej stawała się filozofią Goethego"[31].

VII.

Pomimo iż ukazany przez weimarskiego poetę w II części dramatu schyłek życia Fausta nie jest wizją pogodnej starości, to jednak głęboki sens temu etapowi egzystencji bohatera nadaje nieustające dążenie, twórcze działanie na rzecz ogółu. Wiek starczy w tej części dzieła jest ściśle związany z kategorią *das Streben*, w której zawiera się istota mitu faustycznego. Przypisany przez Goethego późnej fazie życia doktora pęd do działania oznacza gotowość do podejmowania wciąż nowych wyzwań, jakie przynosi świat, w tym także otwartość na zdobycze cywilizacji technicznej. Należy zwrócić uwagę na to, iż model starości, jaki uosabia w II części dramatu Faust, znajduje swój kontrobraz w modelu egzystencji pary staruszków: Filemona i Baucis, dla których reprezentatywna jest postawa pasywna oraz tradycjonalizm. Goethe zdecydowanie odrzuca wizję starości wiążącą się ze skostnieniem, zastojem, biernością, dlatego też świat dwojga staruszków musi ulec zagładzie.

Faust umiera jako stuletni starzec. Do końca jednak zachowuje żywotność i – co najistotniejsze – jest otwarty na miłość. Wydaje się to

---

[29] J. P. Bois, dz. cyt., s. 225. Podkreślenie moje – B.P.-P.
[30] H. Koblik, dz. cyt., s. 75.
[31] J. P. Bois, dz. cyt., s. 226.

sprzeczne z prawami natury, gdyż, jak pisze Ryszard Przybylski o doświadczeniu wieku starczego –

> Starzec, ograbiony z szaleństwa zmysłów, spontaniczności przeżywania, z bezrefleksyjnego doznawania piękna, zostaje nagle wtrącony w niepewność i rozpacz. Zadręcza go myśl, że między nim a Erosem rozwarła się przepaść. Nie wie, jak ma dalej żyć. Wie tylko na pewno, że nie dokochał świata[32].

Wbrew powyższej diagnozie starości Goethe pokazuje w II części *Fausta*, że upływ czasu nie przekreśla nadziei na miłość. Obrazuje to wątek ukazujący związek bohatera z Heleną Trojańską, w której doktor zakochał się jako starzec. Znamienne jest, że wiara w przeżycie tak zwanej „późnej miłości" pojawia się w wielu utworach z dwóch ostatnich dekad życia weimarskiego poety, czego przykładem jest powstający w latach 1814–1819 *Dywan Zachodu i Wschodu*. Dobiegający siedemdziesiątki Goethe pisze w wierszu *Fenomen*:

> Rześkiś starcze, na wiek
> Nie zważaj wcale.
> Będziesz, choć włos jak śnieg
> Miłował dalej[33].

W II części *Fausta* afirmatywny stosunek do starości znajduje swój negatyw w krytycznym oglądzie młodości Euforiona. Pomimo iż figura ta jest postacią alegoryczną, posiada ona, jak zauważa Lipiński, własną biografię, obejmującą okres od dzieciństwa po wiek młodzieńczy[34]. Euforionowi nie jest dane doświadczenie starości, ponieważ – podobnie jak Ikar – młodzieniec ginie podczas próby lotu. W figurze Euforiona młodość objawia się jako niefrasobliwość i nieumiarkowanie. Zdaniem interpretatorów w tej kreacji literackiej Goethe sportretował Byrona[35]. Warto ponadto nadmienić, że kategoria młodości przypisana postaci Euforiona, symbolizuje nadejście nowej epoki – romantyzmu, który następuje w Niemczech po okresie „klasyki weimarskiej". W tym kontekście negatywna waloryzacja młodości jako wieku, dla którego repre-

---

[32] R. Przybylski, *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 1998, s. 66. Podkreślenie moje – B.P.-P.

[33] J.W. Goethe, *Dywan Zachodu i Wschodu*, przeł. różni, wstęp, oprac. i przypisy A. Milska, Warszawa 1963, s. 31. (Cytowany wiersz w przekładzie S. J. Leca.)

[34] Por. K. Lipiński, dz. cyt., s. 178

[35] Zob. T. Zabka, *Faust II – Das Klassische und das Romantische. Goethes „Eingriff in die neuste Literatur"*, Tübingen 1993, 123 i n.

zentatywny jest brak umiaru, radykalizm, bunt, nieopanowanie, uzyskuje znaczenie metaforyczne jako wyraz odrzucenia przez Goethego poezji romantycznej[36].

VIII.

Z ujęciem kategorii starości w II części *Fausta* wiąże się element nadziei eschatologicznej. Jak wiadomo, Goethe przypisał każdej fazie biologicznego życia człowieka określoną filozofię. Zdaniem poety, dziecko „występuje jako realista, albowiem o istnieniu gruszek i jabłek jest przekonane tak bardzo, jak o istnieniu własnym"[37]. Z kolei okres młodzieńczy wiąże się z przyjęciem postawy idealistycznej: „Młodzieniec żyjący w burzy wewnętrznych namiętności musi zważać na siebie i czuć siebie, toteż staje się idealistą"[38]. W wieku dojrzałym człowiek staje się sceptykiem. Natomiast starzec zawsze odnajduje się w mistycyzmie:

> […] starzec zawsze będzie wyznawcą mistycyzmu; widzi on bowiem, że tak wiele zdaje się zależeć od przypadku, że zamysły nierozsądne udają się, rozsądne zaś spotyka niepowodzenie, że szczęście i nieszczęście, wbrew oczekiwaniu, nie różnią się niczym. Tak to jest i tak było, a późny wiek znajduje spokój w Tym, który jest, który był i który będzie[39].

Powyższe poglądy Goethego znajdują odbicie w II części *Fausta*, w której doświadczenie wieku starczego oznacza wstąpienie człowieka w obszar oddziaływania Bożej łaski. Weimarski poeta uważał, iż starzec z racji przebytych trudów życia zbliża się do Boga. Zdaniem Szturca powiązanie kategorii starości z aspektem nadziei eschatologicznej dokonało się w Goetheańskim dramacie na gruncie wiary protestanckiej:

> Jeżeli można przywołać jeszcze jeden aspekt protestanckiej myśli o zbawieniu, to byłoby nim pojęcie doświadczenia w dojrzałym wieku. Wydaje się, że nad starością czuwa łaskawy Bóg, który ciężary doświadczenia bierze niejako na swoje barki. Dlatego, sądzi Goethe, człowiek doświadczony wiekiem staje się mistyczny, w sensie odczucia prawa łaski, która daje doświadczonym upragnioną łaskę umierania[40].

---

[36] Jest to zgodne z poglądem Goethego wyrażonym w rozmowie z Eckermannem: „Klasycznym nazywam to, co zdrowe, a romantycznym to, co chore". J. P. Eckermann, *Rozmowy z Goethem*, t. II, dz. cyt., Warszawa 1960, s. 110.

[37] J. W. Goethe, *Refleksje i maksymy*, przeł. oprac. i wstępem opatrzył J. Prokopiuk, Warszawa 1977, s. 147.

[38] Tamże.

[39] Tamże.

[40] W. Szturc, *Faust Goethego. Ku antropologii romantycznej*, Kraków 1995, s. 74.

Faust, który umiera jako stuletni starzec, dostępuje wymazania win i zostaje zbawiony. Postaci anielskie wynoszą entelechiczny pierwiastek doktora w najwyższe regiony niebiańskie. Mistyka stanowi zatem kodę Goetheańskiego ujęcia starości w *Fauście*.

Dramat Goethego stanowi poetycką próbę dotknięcia tajemnicy młodości i starości, narodzin i śmierci. Kategorie te zostają naświetlone z perspektywy różnych okresów życia autora. W młodzieńczym *Prafauście* brak jeszcze namysłu nad kwestią biologicznego przemijania, które w późniejszej wersji I części arcydzieła zostaje podniesione do rangi istotnego problemu egzystencjalnego. Po odrzuceniu przez Fausta starości, czego wyrazem jest akt odmłodzenia doktora w kuchni Czarownicy, w II części Goetheańskiego dramatu ukazana zostaje droga bohatera ku afirmacji tej fazy egzystencji człowieka.

To między innymi dzięki kompleksowemu, wielowymiarowemu ujęciu kategorii młodości i starości *Faust* nabiera wymiaru *summy* życia weimarskiego olimpijczyka.


Władysław Ślewiński, *Stara Bretonka*, ok. 1896 r.

Jakub Rawski
(Zielona Góra)

ROMANTYCZNOŚĆ ADAMA MICKIEWICZA, CZYLI O WIDZENIU W BIAŁY DZIEŃ… WAMPIRA

Tak mówią, że na ludzką krew upiór zajadły
Gdy ofiarę wybierze, z której soki pije,
Ofiara umrzeć musi – lecz zmarła ożyje
I mordercy swojego postępując torem,
Znów niewinnych krew chłepcąc, staje się upiorem.
Stefan Garczyński, *Wacława dzieje*[*]

Uwagi wstępne

Romantyczność, z racji programowego charakteru oraz znaczenia dla całej epoki romantyzmu, była już wielokrotnie interpretowana i omawiana[1]. Jacek Brzozowski zauważa, że utwór „jest jednym z najlepiej opisanych wierszy Mickiewicza"[2]. Najczęściej podkreślano doniosłość ballady w kontekście sporu klasyków z romantykami[3], sytuację

[*] S. Garczyński, *Wacława dzieje. Poema*, w: tegoż, *Poezye*, t. 1, Paryż 1833, s. 30.

[1] Ciekawą hipotezę stawia Marcin Lul, twierdząc, że „*Romantyczność* pozostaje w dalszym ciągu niedointerpretowana" – zob. M. Lul, *Mickiewiczowski ład serca. O „Romantyczności"*, w: *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, red. K. Korotkich, J. Ławski, D. Zawadzka, Białystok 2007, s. 124. Uczony argumentuje przeświadczenie tym, że w wielu omówieniach ballady, „(...) stanowiskach teoriopoznawczych. Nie zawsze wiadomo, które z nich podziela badacz, a które są własnością bohaterów bądź narratora/poety" (tamże). Warto dodać, że całość interpretacyjna zawsze jest uzależniona od stanowiska metodologicznego przyjętego przez naukowca. Gdyby na przykład przyjąć perspektywę dekonstrukcyjną Paula de Mana, należałoby na początku wyjść z założenia, że nigdy nie uda się dotrzeć do ostatecznego sensu utworu, nie da się go jednoznacznie odczytać, „a jego lektura polega na ciągłym niedoczytaniu (*misreading*)" – zob. M. P. Markowski, *Dekonstrukcja*, w: A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2007, s. 375.

[2] J. Brzozowski, *Kształt „Romantyczności" (glosy do wiersza)*, w: tegoż, *Odczytywanie znaczeń. Studia o poezji Mickiewicza*, Łódź 1997, s. 9.

[3] Zob. R. Przybylski, *Zakończenie. Spór romantyków z klasykami*, w: A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, Warszawa 2007, s. 200-202.

ontologiczną prostej dziewczyny Karusi, która widzi ducha zmarłego kochanka czy znamienną dla ballady ludową cudowność[4]. Widzenie dziewczyny wykpiwa Starzec, a w sukurs przychodzi jej przedstawiciel nowego porządku światopoglądowego[5]. Tak w skrócie zarysowują się podstawowe konteksty interpretacyjne ballady.

W dotychczasowych opracowaniach *Romantyczności* poświęcano niewiele miejsca postaci ukochanego dziewczyny, jawiącego się jako duch, ewentualnie widmo. Czesław Zgorzelski, badacz twórczości Mickiewicza i edytor jego dzieł[6], stwierdza: „Zjawą zza grobu jest też Jasio w *Romantyczności*. Nie nazwiemy go wszakże upiorem. To wizja oglądana tylko przez Karusię, udręczoną wskutek rozpaczy i tęsknoty za zmarłym"[7]. Dalszych uzasadnień owej tezy badacz nie podaje, a tę samą uwagę powtórzy dziesięć lat później we *Wstępie* napisanym do wydanego w serii Biblioteki Narodowej *Wyboru poezyj* Mickiewicza[8].

Przyjrzenie się zmarłemu kochankowi Karusi poprzez pryzmat krytyki fantazmatycznej Marii Janion pozwala jednak zaproponować odrębną tezę interpretacyjną, wedle której Jasieniek jest upiorem, wampirem, nie zaś duchem, jak do tej pory stwierdzano. Upiorem jak najbardziej słowiańskim, bo przecież do takiego folkloru nawiązuje oraz obficie z niego czerpie Mickiewicz. Na rzecz tezy przemawiają nie tylko fascynacja Mickiewicza upiorami i słowiańszczyzną, ale przede wszystkim autografy ostatnich strof *Romantyczności*.

Upiór, czyli słowiański wampir

Upiór zajmował ważne w miejsce w wierzeniach ludów słowiańskich. Warto przyjrzeć się jego demonicznemu statusowi. Ryszard Wincenty Berwiński przytacza informację, że upiorem nazywano zmarłego „który wy-

---

[4] Zob. Z. Stefanowska, *O „Romantyczności"*, w: tejże, *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 1976, s. 15-25.

[5] Zob. A. Witkowska, *Filomata i Gustaw*, w: tejże, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1986, s. 28.

[6] Wartość filologiczna niektórych edycji wierszy Mickiewicza dokonanych przez Zgorzelskiego została zakwestionowana przez Leszka Liberę – zob. L. Libera, *Jak czytać „Nad wodą wielką i czystą…"?*, w: tegoż, *Mickiewicz i medycyna. Szkice romantyczne*, Zielona Góra 2010, s. 71-79.

[7] C. Zgorzelski, *Owoce wileńsko-kowieńskiej twórczości lirycznej*, w: tegoż, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*, Warszawa 1976, s. 80.

[8] Zob. tegoż, *Wstęp*, w: A. Mickiewicz, *Wybór poezyj*, t. 1, opr. C. Zgorzelski, BN I 6, Wrocław 1986, s. XL.

chodzi z grobu swego dla dręczenia żyjących i krew im wysysa”[9]. „Uważano też niekiedy, że trup taki z grobu wychodził, że nocą domy i ludzi w nich napadał i dusił, albo krew z nich wypijał”[10]. Dodaje również: w Polsce „wiedziano […] o Upiorach już przed wiekiem XVIII”[11]. Berwiński wskazuje na przypadki wampiryzmu, który miały miejsce na terenie Węgier i Serbii[12]. Na temat etymologii słowa stwierdza:

> Niemcy, […] w swoim słowniku, wywodząc sam zabobon Upiora z Serbii, każą też i źródłosłowu wyrazu *Vampir* szukać w językach słowiańskich, choć i dla nich samych daleko łatwiej było pójść do języka włoskiego, w którym istniejący wyraz *Vampa* bliższy daleko brzmieniem *Vampyra*, niż jakikolwiek słowiański. Kto też nareszcie wie, czy nazwa ta nie powstała z niego? Włoskie *vampa* albowiem znaczy po polsku: ognisty, *czerwony płomień*. Upiorów zaś cechą najważniejszą, po której na pierwszy rzut oka rozpoznawano je w grobach była właśnie czerwoność; ztąd polskie przysłowie: *czerwony jak upiór*. Być zatem może, iż z wyrazu włoskiego *Vampa*, malującego wybornie ową *płomienną czerwoność*, utworzył się i powstał rzeczownik *Vampir*, co tem większego do prawdy podobieństwa nabiera, gdy właśnie u południowych szczepów słowiańskich, tych mianowicie, którzy dolną część Węgier i nad Adryatykiem zamieszkują, idiomata słowiańskie bardzo się ściśle z językiem włoskim pomięszały. (*Adelung*, *Mithridates*, T. II. str. 643 i 644). U tych zaś szczepów upiór nazywa się: u Kroatów i Moralchów: *Vampe*, po raguzańsku: *Vpirina*. Przyczem jeszcze i to pamiętać trzeba, że Raguza, zamieszkana pierwotnie przez Greków i Włochów, z czasem dopiero zesłowianiła się zupełnie, ale do dziś dnia panujący w niej dialekt przemieszany jest niezmiernie formami i wyrazami włoskiemi. Że zaś u tych właśnie szczepów zabobon o Upiorach powstał nasamprzód, przyjąć zatem będzie można nie bez rozsądnej podstawy, że też u nich z wyrazu włoskiego *vampa* powstał rzeczownik *Vampe*, *Vampir*, *Vpirina*, *Vpir*, a z tego utworzył się nasz polski *Upiór* lub *Upier*, jak zawsze mówi Chmielowski[13].

Kazimierz Wójcicki pisze o wampirycznym charakterze takich słowiańskich demonów, jak zmora oraz strzyga. Ta pierwsza „pije krew spływającą nosem lub nacina zębami małą żyłkę w skroni lub szyi i wysysa”[14], ta druga u Podhalan jest złośliwym widmem pobratanym z upiorami, która dusi ludzi śpiących i krew wysysa[15].

---

9 R. W. Berwiński, *Studia o gusłach, czarach, zabobonach i przesądach ludowych*, t. 2, Poznań 1862, s. 24.

10 Tamże, s. 30-31.

11 Tamże, s. 34.

12 Zob. tamże, s. 34-37.

13 Tamże, s. 42-43.

14 K. W. Wójcicki, *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi*, opr. R. Wojciechowski, Warszawa 1974, s. 282.

15 Zob. tamże, s. 286.

Aleksander Brückner w *Mitologii słowiańskiej i polskiej* zaznacza: upiry = wampiry, „co u nas mylnie w „upiorów" spolszczono"[16]. I dalej: „najpóźniej od jakiego X wieku Słowianie *wampira* jako *upira*, *upiora* sobie przyswoili"[17]. Pojawienie się wampirów w słowiańskiej mitologii uczony upatruje we wpływach obcych. Stwierdza jednoznacznie, że „nazwa jest słowiańska, ale pojęcie wampira i praktyki o nim urosły nie między Słowianami, chociaż w imię słowiańskie obleczone, podjęły wędrówkę po świecie"[18]. Brückner do polskich wampirów zalicza strzygę „o dwu duchach"[19], która „z grobu wychodzi i krew pije z ludzi"[20]. Pisze również, że „słowa *upiór* dawniejsze zabytki polskie nie znają; […] dopiero jezuita ks. Gengell w *Eversio atheismi* (z r. 1716) wyraźnie go wymienia"[21]. Podkreśla znaczenie etymologiczne upiora: „*Upir* powstał w ustach Serbów, Rusi, Czechów z pierwotnego *wąpir*, który pod formą *wampir* pod Europie od XVII wieku grasuje; *wąpir* […] jest rdzennie słowiański, brzmiałby po polsku *wąpirz*"[22]. Badacz pisze również o swoistej popularności istot wampirycznych w mitologiach innych narodów słowiańskich[23].

Kazimierz Moszyński z kolei w klasycznym już opracowaniu kultury ludowej Słowian stwierdza:

> Upiór (wampir) występuje w słowiańskich (i niesłowiańskich) wierzeniach głównie w dwojakim charakterze: 1. jako duch człowieka zmarłego i 2. jako żywy trup […] Zabijać ma upiór różnymi sposoby, głównie jednak pijąc czy ssąc krew z serca lub żył swych ofiar […] Ofiarami krwiożerczych chuci niesamowitej istoty padają przede wszystkim ludzie, jednak (u niektórych Słowian) także domowe zwierzęta[24].

---

[16] A. Brückner, *Demonologia*, w: tegoż, *Mitologia słowiańska i polska*, opr. S. Urbańczyk, Warszawa 1980, s. 178.

[17] Tegoż, *Pogaństwo i chrześcijaństwo*, w: tamże, s. 209.

[18] Tegoż, *Mitologia polska. Studium porównawcze*, w: tamże, s. 219.

[19] Tegoż, s. 279. Na temat dwoistości upiora pisał również Mickiewicz w *Literaturze słowiańskiej*, o czym poniżej.

[20] Tamże.

[21] Tamże, s. 280-281.

[22] Tamże, s. 281. Erberto Petoia z kolei stwierdza, że po raz pierwszy słowo „wampir" pojawia się w 1725 i 1731 roku, kiedy kilku dziennikarzy podaje przykłady wampiryzmu na terenie Serbii – zob. E. Petoia, *Wampiry i wilkołaki w świecie klasycznym*, przeł. A. Pers, w: tegoż, *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, przeł. A. Pers i inni, Kraków 2004, s. 36.

[23] Zob. A. Brückner, *Mitologia polska. Studium…*, s. 283.

[24] K. Moszyński, *Życie religijne*, w: tegoż, *Kultura ludowa Słowian*, t. II, *Kultura duchowa*, cz. 1, Warszawa 1967, s. 654-655.

Uczony opisuje metody unieszkodliwiania upiorów, których Słowianie znali wiele. „Najpowszechniejsze jednak bywało przebijanie ciała cierniami lub ostrym kołkiem (na południu głogowymi, na północy najczęściej osikowymi; były zresztą w użyciu także klonowe lub lipowe)”[25]. Wiara w motyw wysysania krwi przez upiory ze śpiących ludzi była pospolita na zachodzie i południu dawnej Rzeczypospolitej[26]. Moszyński dodaje: „krew jako siedlisko życia uchodziła i uchodzi do dziś u bardzo wielu ludów za ulubiony pokarm duchów ludzi zmarłych”[27]. Z badań Moszyńskiego wysnuwa Janion jednoznaczny wniosek: „Wampiry bywały więc nade wszystko – słowiańskie”[28].

Aleksander Gieysztor w *Mitologii Słowian* konkluduje:

> Upiorem lub wampirem, dawniej po polsku upirem i upirzycą, wąpierzem, nazywano okrutną istotę […] Upiory żywią się krwią i ciałem ludzkim, duszą ludzi, napastują własną rodzinę i krewnych, wchodzą w stosunek z żywymi, z własnymi żonami. Powodują korowód śmierci. […] Słowiańszczyzna zachodnia i południowa dzieliła z całą Europą wiarę w wampiryzm i sposoby przeciwdziałania mu[29].

Andrzej Tokarczyk, podobnie jak wspominani wcześniej badacze, również stwierdza, że w religii (mitologii) Słowian wampir był nazywany upiorem[30]. Marcin Bradke pisząc o wierzeniach w istoty ssące krew na terenach zamieszkanych przez dawnych Słowian zaznacza: „Z nazwą „wampir” spotykamy się raczej rzadko. Częściej używano innych okre-

---

[25] Tamże, s. 657. Przebicie serca wampira kołkiem stało się najbardziej powszechnym sposobem na unicestwienie go oraz trwale zaszczepiło się na gruncie w kulturze popularnej. W powieści *Dracula* Brama Stokera z 1897 roku, która uchodzi za najważniejszy tekst wampiryczny (wystarczy zobaczyć jaką karierę zrobił ten utwór w XX wieku), pogromca wampirów profesor Abraham van Helsing właśnie kołkiem unicestwia krwiopijców. Kiedy jedna z bohaterek – Lucy staje się wampirzycą, profesor mówi: „każdy, kto umrze jako żywego trupa ofiara, sam żywym trupem staje się i zaczyna na ludzi polować”. Dlatego „kołkiem przebić ją trzeba”, który jest „gruby na mniej więcej dwa i pół - trzy cale i długi na około trzy stopy. Jeden z jego końców […] zahartowany w ogniu i zaostrzony” – B. Stoker, *Dracula*, przeł. M. Król, Kraków 2008, s. 206-208.

[26] Zob. K. Moszyński, dz. cyt., s. 628.

[27] Tamże, s. 629.

[28] M. Janion, *Zbójcy i upiory*, w: tejże, *Romantyzm, Rewolucja, Marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972, s. 310.

[29] A. Gieysztor, *Duchy i demony*, w: tegoż, *Mitologia Słowian*, Warszawa 1982, s. 222.

[30] Zob. A. Tokarczyk, *Religia Bałtów i Słowian*, w: tegoż, *Wymarłe religie świata*, Warszawa 1991, s. 186.

śleń, np. strzygoń, upiór, strzyga”[31]. Leonard Pełka stosuje podobną terminologię: „Wyobrażenia upiorów (wypiorów, wampierzy, wampirów, strzygoni) od niepamiętnych czasów zajmowały niepoślednie miejsce w kręgu demonologii słowiańskiej”[32]. Badacz dokonuje również przeglądu zachowanych świadectw etnologicznych z różnych części Polski związanych z wiarą w upiory[33]. Włodzimierz Szafrański nie pozostawia wątpliwości wobec statusu demonologicznego upiora pisząc o wierze ludów słowiańskich w:

> (...) możliwość powrotu dusz zmarłych z tamtego świata w postaci upiorów wysysających krew ludzi. Upiora unieszkodliwiano odcinając mu w grobie głowę i układając ją między nogami, przebijając pierś trupa kołkiem albo głowę gwoździem żelaznym. W dobie powszechnego stosowania rytuału grzebalnego spalano niekiedy trupa podejrzanego o to, że jest wampirem[34].

W najnowszym opracowaniu mitologii słowiańskiej autorstwa Jerzego Strzelczyka pod hasłem *wampir* czytelnik znajduje odniesienie do hasła *upiór*[35]. Badacz na temat upiora pisze: „może występować jako duch człowieka zmarłego i jako żywy trup […]. Upiory pastwią się nad żyjącymi, pijąc ich krew”[36]. Nigel Suckling pisze, że w Polsce wampir jest nazywany upiorem[37].

Związki Polski z wampirami są nadzwyczaj silne. Petoia przytacza formy wierzeń związanych z wampirami na tych terenach[38]. Moszyński stwierdza jednoznacznie: „w dorzeczu dolnej Wisły do ostatnich czasów znajdowało się wybitne ognisko wampiryzmu”[39]. Pierre Gripari pisząc o rodowodzie wampira wymienia Polskę, Serbię i Ukrainę „jako krainy

---

[31] M. Bradke, *Wstęp*, w: *Pokój na wieży. Opowieści wampiryczne*, red. T. Rybkowski, Wrocław 1991, s. 19.

[32] L. J. Pełka, *Demoniczna personifikacja zjawisk życia społecznego*, w: tegoż, *Polska demonologia ludowa*, Warszawa 1987, s. 163.

[33] Zob. tamże, s. 163-172.

[34] W. Szafrański, *Religia Słowian*, w: C. Kundrewicz, B. Kupis, F. Machalski i inni, *Religie Bliskiego Wschodu i dawnej Europy*, Warszawa 1981, s. 292.

[35] Zob. J. Strzelczyk, *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Poznań 2007, s. 224.

[36] Tegoż, *upiór (wampir)*, w: tamże, s. 219.

[37] Zob. N. Suckling, *Żądza krwi*, w: tegoż, *Wampiry*, przeł. P. Maksymowicz, Warszawa 2010, s. 167.

[38] Zob. E. Petoia, *Wampiry i wilkołaki w Rumunii oraz na Węgrzech i w kulturze słowiańskiej*, przeł. N. Korzycka, w: tegoż, dz. cyt., s. 192-193.

[39] K. Moszyński, dz. cyt., 659.

szczególnie wampirami nasycone"[40]. Suckling cytuje francuskiego benedyktyna Dom Augustyna Camelta z XVIII wieku, wedle którego „na Węgrzech, Morawach, Śląsku, w Polsce. […] ludzie zmarli przed kilkoma miesiącami powracają z grobu"[41], aby ssać ludzką krew. Francuski historyk-mediewista Claude Lecouteux również powołuje się na osiemnastowieczne przekazy mówiące o przypadkach wampiryzmu w Serbii, Banacie, Rosji, Polsce i na Litwie[42]. Louis-Vincent Thomas zauważa, że:

> Wierzenia ludowe zawsze pełne były fantazmatów związanych z osobami znajdującymi się w pół drogi pomiędzy życiem i śmiercią: stąd motywy snu i umarłych, którzy nie są zupełnie martwi (widma, upiory, wampiry)[43].

Janion zaznacza: „Losy Polaków łączą się ściśle z losami ich upiorów, a zwłaszcza wampirów. To zdanie nie zostało napisane w hiperbolicznym furorze i uniesieniu. Słowiańskie przedchrześcijańskie wierzenia w upiory i wampiry trwały wszak długo i uporczywie"[44]. Tym samym badaczka wskazuje, że wampir jest gatunkiem upiora.

Elżbieta Jaworska w haśle *Upiór* w *Słowniku literatury polskiej XIX wieku* zauważa, że jest on: „zjawą człowieka zmarłego bądź tzw. żywym trupem"[45]. Wspominany oksymoron „żywy trup" jest jednym z najczęściej używanych określeń względem wampira, bowiem najpełniej pokazuje jego istnienie jako postaci liminalnej[46] zawieszonej pomiędzy życiem, a śmiercią, jako kogoś, którego ciało nie wykazuje biologicznej żywotności, ale jednak egzystuje. Jaworska stwierdza również:

---

[40] P. Gripari, *Pedigree du vampire. Lectures commentées*, Lausanne 1977, s. 16. Cyt. za: M. Janion, *Polacy i ich wampiry…*, s. 40.
[41] N. Suckling, *Pradawne zło*, w: tegoż, dz. cyt., s. 70.
[42] Zob. C. Lecouteux, *Nazwy wampirów*, w: tegoż, *Tajemnicza historia wampirów*, przeł. B. Spieralska, Warszawa 2007, s. 81.
[43] L.V. Thomas, *Antropologiczne sposoby podchodzenia do trupa*, w: tegoż, *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan, Łódź 1991, s. 35
[44] M. Janion, *Polacy i ich wampiry*, w: tejże, *Wobec zła*, Chotomów 1989, s. 33.
[45] E. Jaworska, *Upiór*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 987.
[46] Pojęcie rozwinięte i upowszechnione przez Victora Turnera, wedle którego liminalność jest stanem zawieszenia, jego wyznacznikami mają być: pokora, odosobnienie, sprawdziany, poniżenie, odwrócenie ładu, niezdefiniowana przynależność. Zob. V. Turner, *Przejścia, marginesy i bieda: religijne symbole „communitas"*, w: tegoż, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Kraków 2005, s. 195-226.

> Cechą wspólną wyobrażeń jest makabryczność, przede wszystkim właściwości niszczycielskie wobec ludzi, którym upiory zagrażają, m. in. przez wysysanie krwi. Czynnikiem uaktywniającym je bywa światło księżyca, właściwą zaś porą działania czas od północy do pierwszego promienia słońca bądź pierwszego piania koguta. W folklorze i literaturze pięknej upiór występuje pod nazwą strzygi, wieszczego, larwy, zmory i in., zwłaszcza zaś wampira, któremu przypisuje się zdolność zaszczepiania wampiryzmu przez ukąszenie[47].

W przywoływanym słowniku hasło *Wampir(yzm)* odsyła czytelnika do hasła *Upiór*[48]. Jarosław Marek Rymkiewicza zaś w innym miejscu dodaje, że „pokrewieństwo […] dwóch romantycznych postaci – żywego trupa i upiora – jest oczywiste"[49].

Wobec powyższych rozważań należy postawić tezę, że polski upiór to wampir. Nie ma co do tego wątpliwości. Nie można jednak zapominać, że nie tylko wampir jest upiorem. Upiorem może być również duch nie mogąc znaleźć spokoju po śmierci itp. Typologię wyraźnie tę opisał przywoływany powyżej Moszyński. Julian Krzyżanowski analizując dzieje bajki ludowej stwierdza: „kompleksy wyobrażeń o strzygach, upiorach czarownicach ssących krew są sobie bliskie, tak że mogą się mieszać"[50]. Podobnie miesza się nazewnictwo słowiańskich istot demonicznych, których działalność, zakres występowania oraz metody pozwalające na ich zwalczenie tak często są do siebie podobne, że zatarły się przejrzyste granice różnicujące te nieludzkie stworzenia. Bohdan Baranowski pisze: „do ostatnich niemal czasów w pojęciach demonologicznych istniało rozróżnienie na strzygi, wampiry i upiory. Są to jednak ślady różnych nawarstwień tych samych wierzeń. Występujące też między nimi różnice były niezbyt istotne"[51]. Warto jeszcze nadmienić, że Jan Śniadecki w słynnej rozprawie atakującej filozofię i antropologię romantyczną dokonuje rozróżnienia pomiędzy duchami a upiorami, wymieniając je obok siebie, ale jednak nie utożsamiając[52]. Dzięki

---

[47] E. Jaworska, dz. cyt., 988.

[48] Zob. *Słownik literatury polskiej…*, s. 997.

[49] J. M. Rymkiewicz, *Żywy trup*, w: tamże, s. 1058.

[50] J. Krzyżanowski, *Tło kulturowe bajki*, w: tegoż, *W świecie bajki ludowej*, Warszawa 1980, s. 118.

[51] B. Baranowski, *Upiory – strzygonie*, w: tegoż, *W kręgu upiorów i wilkołaków*, Łódź 1981, s. 52.

[52] „Wprowadzają dziś na scenę schadzki czarownic, ich gusła i wieszczby, duchów chodzących i upiorów, rozmowy diabłów i aniołów itd." – J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, w: tegoż, *Wybór pism estetyczno-literackich*, opr. P. Bukowiec, Kraków 2003, s. 50.

temu szerokie staje się pole interpretacyjne, na którym można analizować występowanie upiora w literaturze ponieważ jego status demoniczny jest niejednoznaczny ze wskazaniem na wampiryczny charakter egzystencji, którą wiedzie[53].

Ważne jest również podkreślenie, iż od czasów romantyzmu można mówić o wampirze w kategoriach fantomowych, gdyż właśnie w tym okresie mają miejsce narodziny fantazmatów, na co wskazuje Janion: „Romantyzm pierwszy wyzwolił sny i fantazmaty w sposób na ogół nie znany sztuce dotychczasowej”[54]. Właśnie ta epoka wprowadziła do literatury to co upiorne, przerażające; bogato korzystając z ludowego folkloru, kultury Północy i Orientu, germańskich, brytyjskich oraz słowiańskich legend i podań (w zależności od uwarunkowań geograficznych). To romantyzm stworzył nowe teorie wyobraźni[55]. Wampir przestał być potworem budzącym jedynie lęk. Od momentu zaistnienia w literaturze pięknej, czyli w balladzie *Narzeczona z Koryntu* Johanna Wolfganga Goethego, napisanej w 1797 roku, wampir będzie budził

[53] Opierając się na przywołanych stanowiskach badawczych oraz zachowanych przekazach etnograficznych trzeba nadmienić, że nie powinny budzić zaskoczenia u odbiorców polskie motywy, które pojawiają się w filmach oraz powieściach wampirycznych XX oraz XXI wieku. Język polski słyszalny jest w filmie *Nosferatu wampir*, reż. W. Herzog, RFN 1979 w momencie kiedy Jonathan Harker w gospodzie położonej u stóp zamku hrabiego Draculi, w Transylwanii otrzymuje od miejscowej kobiety książkę o wampirach, która mówi bezbłędną polszczyzną: „niech czyta tu”. Z kolei w filmie *Nieustraszeni pogromcy wampirów albo: Przepraszam, ale pańskie zęby tkwią w mej szyi*, reż. R. Polański, USA, Wielka Brytania 1967, również w gospodzie, w Transylwanii, w pobliżu zamku zamieszkanego przez wampiry, Magda – służąca w karczmie Żyda Yoinego Shagala, w trakcie pracy nuci *Prząśniczkę* Stanisława Moniuszki. W powieści *Zmierzch* Stephenie Meyer, która przyczyniła się do swoistego renesansu zainteresowania wampirami w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku, główna bohaterka, zwyczajna nastolatka Isabella Swan nawiązuje romans z wampirem Edwardem Cullenem. Zanim jednak wejdzie z nim w miłosne relacje, zaczyna domyślać się, że ukochany jest krwiopijcą. Poszukując informacji o wampirach stwierdza: „Nic z tego nie przypominało zbytnio znanych mi filmowych fabuł, a tylko w paru legendach, na przykład w hebrajskiej o Estrie czy w polskiej o Upiorze, wspominano w ogóle o piciu krwi” – S. Meyer, *Zmierzch*, przeł. J. Urban, Wrocław 2009, s. 114.

[54] M. Janion, *Próba fascynacji filmem (Kino i fantazmaty)*, w: tejże, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980, s. 324.

[55] Zob. tejże, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, w: tejże, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991, s. 7.

zarówno fascynację, jak i lęk. Wynika to z faktu, że „romantyczna literatura wampiryczna stała się miejscem praktykowania nowej estetyki”[56].

Mickiewicz o upiorach

Mickiewicz był zafascynowany upiorami. Świadczy o tym nie tylko rozpoczynająca *Dziady* ballada *Upiór*[57] oraz wampiryczne wyimki części drezdeńskiej dramatu[58], wiersz *Gdy tu mój trup…*[59], ale również fragmenty wykładów na temat literatury słowiańskiej, które wygłaszał w Collège de France w Paryżu w latach 1840–1844. W *Wykładzie XV* z *Kursu pierwszego* w 1841 roku poeta-profesor przekonuje:

> U Słowian […] zjawiskiem nadprzyrodzonym jest wampiryzm. Wiara w upiory wyszła z łona ludu słowiańskiego, rozszerzyła się u Germanów, u Celtów, ślady jej spotyka się nawet u Rzymian. Są dowody, że wszystkie baśnie o upiorach mają wspólny początek, że pochodzą od ludów słowiańskich[60].

Kolejno Mickiewicz powołuje się na rozprawę Dalibora, który twierdzi, że „upiór rodzi się, jak utrzymują, z dwoistym sercem i z dwoistą duszą”[61]. Następnie poeta wymienia rytuały mające na celu zniszczenie upiora: „Najczęściej ucina im się nogi albo też przebija się je w grobie kołkiem; zwłaszcza starają się pogrzebać je głęboko, bo światło księżycowe ma moc

---

[56] Tejże, *Słowiańszczyzna, szaleństwo i śmierć*, w: tejże, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2007, s. 65.

[57] *Nota bene* ballada przetłumaczona na francuski nosi tytuł *Le Vampire* czyli wampir zob. M. Żurowski, Lautréamont i Mickiewicz*, w: tegoż,* Między renesansem a awangardą. O literaturze europejskiej z perspektywy komparatysty, red. H. Chudak, Ż. Naliwajek, L. Sokół i J. Żurowska, Warszawa 2007, s. 133.

[58] Szczególnie wampiryczny charakter ma pieśń głównego bohatera dramatu: „Pieśń ma była już w grobie, już chłodna, –/ Krew poczuła – spod ziemi wygląda –/ I jak upiór powstaje krwi głodna:/ I krwi żąda, krwi żąda, krwi żąda./ Tak! zemsta, zemsta, zemsta na wroga,/ Z Bogiem i choćby mimo Boga! A. Mickiewicz, *Dziady*, opr. W. Rzehak, s. 113. Maria Janion pisze, że wampiryczny śpiew Konrada wypływa z „potęgi patriotycznej dzikości, nienawiści i mściwości nie dający się z niczym w literaturze polskiej porównać” – M. Janion, *Polacy i ich wampiry…*, s. 33.

[59] Podmiotem lirycznym, mówiącym bohaterem wiersza jest żywy trup czyli wampir: „Gdy tu mój trup w pośrodku was zasiada,/ W oczy zagląda wam i głośno gada,/ Dusza w ten czas daleka, ach, daleka,/ Błąka się i narzeka, ach, narzeka.” – A. Mickiewicz, *Gdy tu mój trup...*, w: tegoż, *Wybór poezyj*, t. 2, opr. C. Zgorzelski, BN I 66, Wrocław 1986, s. 341.

[60] A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*, *wykład XV*, przeł. L. Płoszewski, w: tegoż, *Dzieła*, t. VIII, opr. J. Maślanka, Warszawa 1997, s. 189.

[61] Tamże, s. 190.

wywabiania ich z grobów"[62]. Dodaje: „Upiory są znane u Turków pod nazwą Gule i Afryty; lord Byron zaczerpnął stamtąd osnowę do swej znanej opowieści i przedmiot epizodów *Giaura*"[63]. Warto pamiętać, że Mickiewicz przetłumaczył *Giaura* George'a Gordona Byrona, który ukazał się w Paryżu w 1834 roku, czyli na siedem lat przed cytowanym tu wykładem. Pojawia się tam również wzmianka o upiorze:

> Lecz wprzód zostaniesz na ziemi upiorem
> I trup twój, z grobu wyłażąc wieczorem,
> Pójdzie nawiedzać krainę rodzinną,
> Powinowatych spijać krew niewinną.
> Tam, na rodzeństwo własne zajuszony,
> Wyssiesz krew swojej siostry, córki, żony;
> Ścierw twój zasilisz cudzym życia zdrojem,
> Chciwie pić będziesz, brzydząc się napojem[64].

W *Wykładzie XX* Mickiewicz stwierdza: „Upiory należą całkowicie do baśni gminnych. […] Rozpoznaje się po ich bladej cerze, dalej po blasku oczu"[65]. Wygłoszony dwa lata później, w 1843 roku, *Wykład XVI* również zawiera wzmiankę o upiorach: „Lud słowiański wierzył nad wszystko w istnienie tak zwanych upiorów i nawet filozoficznie rozwinął teorie upiorów. […] Nigdzie zaś ta wiara nie jest tak silna, jak u ludu słowiańskiego"[66]. W świetle przytoczonych cytatów należy stwierdzić, że autor *Dziadów* interesował się słowiańskimi upiorami. Rozumiał ich wampiryczny status demonologiczny, o czym świadczą postawione przez poetę tezy, iż „przebija się je w grobie kołkiem", zaś „rozpoznaje się po ich bladej cerze". Wampir,

---

[62] Tamże.
[63] Tamże.
[64] G. G. Byron, *Giaur*, przeł. A. Mickiewicz, opr. M. Adamiec, Gdańsk 2002, s. 32. [http://literat.ug.edu.pl/giaur/giaur.pdf], [dostęp: 28.12.2011 rok]. Oryginał fragmentu wygląda następująco: „Bur first, on earth as Vampire sent,/ Thy corse shall from its tomb be rent:/ Then ghastly haunt thy native place,/ And suck the blood of all thy race;/ There from thy daughter, sister, wife,/ At midnight drain the stream of life;/ Yet loathe the banquet which perforce/ Must feed thy livid living corse"
G. G. Bayron, *The Giaour. A fragment of a Turkish tale*,
[http://readytogoebooks.com/LB-Giaour.htm], [dostęp: 24.06.2012].
Angielskie słowo 'vampire' czyli 'wampir' Mickiewicz przetłumaczył jako 'upiór'.
[65] A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy, wykład XX*, w: tegoż, *Dzieła*, t. VIII…, s. 280-281.
[66] Tegoż, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci, wykład XVI*, w: tegoż, *Dzieła*, t. X, opr. J. Maślanka, Warszawa 1997, s. 194. Cytowane tu fragmenty w kontekście wampirycznym zostały już omówione – zob. M. Janion, *Dwie dusze*, w: tejże, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008, s. 127-130.

jak powszechnie wiadomo, odznacza się bladością z racji tego, że jest żywym trupem, umarłym powstającym nocą z grobu.

Propozycja interpretacyjna

Programowa ballada Mickiewicza jest przede wszystkim utworem o miłości „absolutnej i wierności nieskończonej, sięgającej aż za grób"[67], jak zauważa Marta Piwińska. Podobnie jak inne ballady z cyklu opowiada o „miłości wiodącej do rozpaczy, do zguby i na zatracenie"[68]. Spór, który wynika pomiędzy romantykiem a Starcem dotyczy w swojej podstawowej warstwie kwestii miłości. Poeta chce wierzyć (i wierzy) w uczucie silniejsze od śmierci, w to, że Karusia obcuje z Jasieńkiem. Tych „prawd żywych" nie uznaje oświeceniowiec, dla którego „dziewczyna duby smalone bredzi"[69].

Pierwsza strofa utworu zarysowuje miejsce akcji oraz główną bohaterkę. Dziewczyna w biały dzień, w miasteczku zachowuje się tak jakby z kimś rozmawiała, witała. Narrator zwraca się do bohaterki zadając pytania oraz stwierdzając: „Przy tobie nie ma żywego ducha". Druga zwrotka rozwija sytuację z pierwszej:

> To jak martwa opoka
> Nie zwróci w stronę oka,
> To strzela wkoło oczyma,
> To się łzami zaleje;
> Coś niby chwyta, coś niby trzyma;
> Rozpłacze się i zaśmieje.

Warto dodać, że w wersji ballady wysłanej w liście do Tomasza Zana i Józefa Jeżowskiego w styczniu 1821 roku pierwsze dwa wersy drugiej strofy wyglądają następująco:

> Stoi zbladła jak trup,
> Oczy przewraca w słup[70];

---

[67] M. Piwińska, *Koloryt uczuć, klimat wewnętrzny, topografia wyobraźni w cyklu „Ballad i romansów"*, w: tejże, *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk 2003, s. 44.

[68] Tamże.

[69] A. Mickiewicz, *Romantyczność*, w: tegoż, dz. cyt., s. 100-102. O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty z tekstu będą pochodzić z tego wydania.

[70] Tegoż, do Tomasza Zana i Józefa Jeżowskiego [Kowno, ok 13/25 stycznia 1821], w: tegoż, *Dzieła*, t. XIV, *Listy. Część pierwsza 1815–1829*, opr. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska, Warszawa 1998, s. 166.

Jest to istotna wzmianka dotycząca dziewczyny, bowiem czytelnik dowiaduje się, że bohaterka jest czymś mocno poruszona: „zbladła jak trup", nie zachowuje się normalnie. Poniżej zostaną wyjaśnione przyczyny tego stanu.

Trzecią strofę rozpoczyna monolog Karusi, która opisuje nocne wizyty Jasieńka oraz swoje uczucia. Zwraca się do ukochanego: „Tyżeś to w nocy? to ty, Jasieńku!". Pojawia się ważna informacja – kochanek przychodzi w nocy, a ta jak wiadomo jest czasookresem, w którym wampir może funkcjonować, wstawać z grobu na poszukiwanie ludzkiej krwi. Noc ma w balladzie szczególne znaczenie. Halina Krukowska pisze: „Noc w *Romantyczności* oznacza graniczny moment egzystencji, kiedy eksplodują nagle jej siły nieobliczalne i nieprzewidziane"[71]. Tak się dzieje w przypadku Karusi, która dzięki nocy spotyka zmarłego ukochanego, a tym samym jej dotychczasowe, ziemskie życie ulega metafizycznemu zaburzeniu. Na granicy, czy raczej poza granicą, egzystencji ludzkiej toczy się również swoiste, liminalne funkcjonowanie wampira, dla którego zabójcze jest światło słoneczne. Jego istnienie uzależnione jest od dwóch czynników – spożywania krwi i czasu nocnego. Jak zauważa Jean-Paul Roux: „krew jest tym, czego zmarli potrzebują najbardziej, czego domagają się szczególnie uporczywie. Mogą ją pić; […] niech tylko ją otrzymają, a odzyskają złudzenie życia"[72], „zmarły potrzebuje krwi i cierpi, jeśli jej nie otrzymuje"[73].

Powracając do ballady – dziewczyna stwierdza: „Ach! i po śmierci kocha!", zaś następujący po tym wyznaniu wers „Tutaj, tutaj, pomaleńku" ma charakter zaproszenia, tak jakby brakowało jedynie czasownika niedokonanego w trybie rozkazującym: „chodź" tudzież „przyjdź". Wiadomo, że czasami wizyty Jasieńka są słyszane przez macochę, ale dziewczyna to bagatelizuje: „Niech sobie słyszy". Leonard Neuger zauważa, że „nie wiemy, dlaczego Jasio umarł, ale możemy przypuszczać,

[71] H. Krukowska, *„Kto marzeń tknięty chorobą". Adam Mickiewicz „Dziady" część I, IV i II*, w: tejże, *Noc romantyczna. Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński. Interpretacje*, Gdańsk 2011, s. 138.

[72] J.-P. Roux, *Potrzeba krwi*, w: tegoż, *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, przeł. M. Perek, Kraków 1994, s. 237. Uczony przytacza liczne przykłady krwawych pojedynków, rytualnego picia krwi, kąpieli we krwi, krwawych ofiar itp., występujących w mitologiach i podaniach kultur całego świata – zob. tamże, s. 219-236.

[73] Tamże, s. 240.

że maczała w tym palce niedobra macocha Karusi”[74]. Jest to dyskusyjne przypuszczenie, bowiem w tekście nie ma żadnych informacji na temat tego, czy macocha jest dobra czy zła, jednak kierując się utrwalonym w kulturze stereotypem złej macochy, który utrwalił się w literaturze[75], można zgodzić się z hipotezą badacza. Dalej Karusia zadaje pytanie „Ty już umarłeś?” i stwierdza w tym samym wersie: „Ach! ja się boję!”. Strach nie dziwi, ponieważ odwiedza ją zmarły[76], w dodatku upiór, ale po chwili miłość zwycięża nad lękiem:

> Czego się boję mego Jasieńka?
> Ach, to on! lica twoje, oczki twoje!

Radość dziewczyny jest oczywista. Akceptuje ukochanego takim jakim on jest. Zwraca się do niego:

> I sam ty biały jak chusta,
> Zimny jak zimne dłonie!
> Tutaj połóż, tu na łonie,
> Przyciśnij mnie, do ust usta! (s. 100)

Bladość i zimne ciało są cechami wampira. Jest zimny i blady, ponieważ nie żyje. Istotne jest, że stwierdza to dziewczyna, a zatem musiała przynajmniej dotknąć chłopca[77]. Dwa pozostałe wersy są zaprosze-

---

[74] L. Neuger, *„Ballady i romanse” Adama Mickiewicza – niespełniona szansa romantyzmu polskiego*, w: tegoż, *Ćwiczenia z wrażliwości. Duże i małe szkice literackie*, Katowice 2006, s. 10.

[75] Wystarczy przywołać baśnie Jacoba i Wilhelma Grimmów, w których pojawia się motyw złej macochy: *Braciszek i siostrzyczka*, przeł. M. Tarnowski, w: *Baśnie braci Grimm*, t. 1, przeł. E. Bielicka i M. Tarnowski, Warszawa 1986, s. 68-75; *O trzech krasnoludkach w lesie*, przeł. M. Tarnowski, w:, tamże, s. 79-85; *Jaś i Małgosia*, przeł. tenże, w: tamże, s. 87-95; *Kopciuszek*, przeł. tenże, w: tamże, s. 121-131; *Zagadka*, przeł. tenże, w: tamże, s. 131-134; *Pani Zima*, przeł. tenże, w: tamże, s. 135-138; *Krzak jałowca*, przeł. M. Bielecka, w: tamże, s. 222-431; *Biała i czarna narzeczona*, przeł. taż, w: *Baśnie braci Grimm*, t. 2, przeł. E. Bielicka i M. Tarnowski, Warszawa 1986 s. 191-195; *Prawdziwa narzeczona*, przeł. M. Tarnowski, w: tamże, s. 318-325. Interesująco o stereotypie złej macochy w kontekście Królewny Śnieżki zob. G. Lasoń-Kochańska, *Macocha Królewny Śnieżki*, w: tejże, *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiecy repertuar topiczny*, Słupsk 2012, s. 161-164.

[76] Jak zauważa Jean-Paul Roux: „powrót zmarłych, którzy łakną krwi i przychodzą po nią na ziemię, był i pozostanie ideą uniwersalną” J.-P. Roux, dz. cyt., s. 245.

[77] „Spotkanie ze zmarłym łączy w sobie zachwyt i przerażenie, staje się dotykiem oziębłości, »zimna«. […] śmierć Jasia – dana w bezpośredniej, również aktualnej formie »widzenia« jego »cielesnego« obrazu – nie tylko intensyfikuje miłosną tęsk-

niem do kontaktu cielesnego. Można przypuszczać, że tym jest ugryzienie przez wampira. Karusia prosi, czy zwracając uwagę na formę wykrzyknienia, rozkazuje: „Przyciśnij mnie, do ust usta!”. Miłość Karusi jest bezwarunkowa, szczera, obsesyjna. Świat bez ukochanego Jasieńka to miejsce, w którym nie warto żyć. Jedyny sens istnienia to conocne oczekiwanie na jego odwiedziny mające spowodować śmierć dziewczyny w życiu ludzkim, aby mogła odrodzić się w egzystencji wampirycznej, a tym samym już na zawsze pozostać z chłopcem. Nie myli się Anna Gemra:

> (...) kiedy wampira pokocha jego ofiara musi umrzeć: tylko w taki sposób mogą stać się jednością. Ruch w drugą stronę – ku życiu – jest niemożliwy. Śmierć – koniec ziemskiej egzystencji i ziemskiej miłości – […] staje się więc początkiem, momentem, w którym zaczyna się miłość nieśmiertelna[78].

Bohaterka utworu zwraca się do kochanka:

> Weź mię, ja umrę przy tobie,
> Nie lubię świata.

Wyznanie (będące zarazem wyzwaniem), jest jednoznaczną prośbą o śmierć. Wcześniej żali się nad sytuacją zmarłego: „Ach, jak tam zimno musi być w grobie!” i dodaje: „Umarłeś! tak, dwa lata!”. Kolejno Karusia skarży się na swoją sytuację ontologiczną:

> Źle mnie w złych ludzi tłumie,
> Płaczę, a oni szydzą;
> Mówię, nikt nie rozumie;
> Widzę, oni nie widzą!

Halina Krukowska podkreśla, że manifestowanie przed tłumem swojego bólu „dowodzi wybuchowego, niewstrzymanego charakteru treści »nocnej strony«”[79], wampirycznej, związanej z wizytami kochanka. Czytelnik powraca do miejsca z początku ballady – „dzień biały”, „miasteczko”. Dziewczyna znajduje się wśród ludzi, mieszkańców, którzy „szydzą” z jej zachowania, z jej widzenia. Co widzi? Jasieńka, którego już nie ma przy niej w sensie fizycznym, o czym bohaterka

---

notę dziewczyny, ale również w tym jej ukierunkowaniu na własną, zapowiadaną śmierć, sprawia, że przyszłość kurczy się, staje się niepewna, przepastna” – M. Lul, dz. cyt., s. 130.

[78] A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław 2008, s. 148-149.

[79] H. Krukowska, dz. cyt., s. 138.

mówi w kolejnych strofach, ale jest przy niej w wymiarze fantomowym. Z końcem nocy musi ją opuścić, gdyż światło słoneczne dla każdego wampira jest zabójcze[80], jednak obłąkańcza miłość Karusi powoduje, że istnieje w dalszym ciągu jako fantazmat, który według Janion jest:

> (...) derywatem marzenia, które najczęściej odwołuje się do wyrazistego dualizmu kontrastów […] przeciwstawia sobie dwa miejsca bytowania i dwie rzeczywistości. Czyni to w trybie wartościującym. Lepsze jest „tam", gorsze jest „tutaj". Dlatego marzący jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest[81].

Stąd wynika kryzys tożsamości[82]. W kolejnych strofach, dziewczyna nie komentuje już sytuacji, która dzieje się wokół niej, ale wraca myślą i słowem do tego, co działo się w nocy:

> Śród dnia przyjdź kiedy... To może we śnie?
> Nie, nie... trzymam ciebie w ręku.
> Gdzie znikasz, gdzie, mój Jasieńku!
> Jeszcze wcześnie, jeszcze wcześnie!
> Mój Boże! kur się odzywa,
> Zorza błyska w okienku.
> Gdzie zniknąłeś? ach! stój, Jasieńku!
> Ja nieszczęśliwa".

Jasieniek przed świtem, przed pierwszym pianiem koguta, opuszcza Karusię. Dziewczyna nie rozumie, dlaczego kochanek odchodzi, pyta się, zatrzymuje: „Gdzie zniknąłeś? ach! stój, Jasieńku!", ostatecznie stwierdza: „Ja nieszczęśliwa". Tymi słowami kończy się jej monolog. Kolejna strofa oddaje głos narratorowi:

> Tak się dziewczyna z kochankiem pieści,
> Bieży za nim, krzyczy, pada;
> Na ten upadek, na głos boleści
> Skupia się ludzi gromada.

Ten opis zachowania bohaterki najpełniej świadczy o jej życiu fantazmatycznym. Karusi wydaje się, że Jasieniek jest przy niej, że nigdzie nie odszedł. Wcześniejsze skargi na tłum złych ludzi oraz relacja narratora

---

[80] „Wampiry to ożywione zwłoki, które w większości przypadków nie posiadają bijącego serca i są zimne jak lód, logiczne jest, że ciepło słoneczne, jako ich przeciwieństwo – jest prostym środkiem do ich zniszczenia" – B. Karg, A. Spaite, R. Sutherland, *Ochrona przed wampirami i walka z nimi*, w: *Wampiry. Historia z zimną krwią spisana*, przeł. O. Kwiecień-Majewska, Gliwice 2010, s. 112.
[81] M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej*..., s. 11-12.
[82] Zob. tamże, s. 12.

oddają w pełni cytowaną powyżej tezę Janion, wedle której „marzący jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest”. Widoczny jest ów wspominany „kryzys tożsamości”, „dualizm kontrastów”, który powoduje szaleństwo, stan obłąkania. Wypada zgodzić się z Aliną Kowalczykową, zdaniem której Karusia jest szalona, ma omamy[83]. Podkreślić należy jednak fantazmatyczne podłoże tego stanu, które jest nierozerwalnie związane z niezaspokojonym pożądaniem. Slavoj Žižek stwierdza:

> (...) fantazja konstytuuje nasze pożądanie, nadaje mu współrzędne, tzn. dosłownie „uczy jak pożądać”. […] fantazja pośredniczy między formalną strukturą symboliczną a pozytywnością podmiotów, jakie napotykamy w rzeczywistości, tj. dostarcza „schematu”, według którego pewne pozytywne przedmioty w rzeczywistości mogą funkcjonować jako podmioty pożądania, wypełniając puste miejsca, jakie zostały otwarte dzięki tej formalnej strukturze symbolicznej[84].

Wedle tej definicji, fantazmat odpowiada na pytanie: dlaczego pożądam? Karusia powodowana jest pociągiem wobec ukochanego. Odszedł z pierwszym pianiem koguta, dziewczyna próbowała go zatrzymać, aby spędzić z nim więcej czasu, można się domyślać, że coś zostało z jego odejściem przerwane. Niezaspokojenie seksualne to kolejny komponent, który korelując z potęgą jej miłości wpływa na zachowanie relacjonowane przez narratora. Podkreślony zostaje „głos boleści”, cierpienie przeżywane przez bohaterkę spowodowane przytoczonymi stanami.

W kolejnej strofie widoczna jest zmiana stosunku otoczenia wobec dziewczyny. Wcześniej tłum z niej szydził, teraz ktoś woła:

> „Mówcie pacierze! – krzyczy prostota –
> Tu jego dusza być musi.
> Jasio być musi przy swej Karusi,
> On ją kochał za żywota!”

Bezimienny przedstawiciel „prostoty” to osoba, która zna dzieje miłości Karusi i Jasia. Obserwując zachowanie oraz słysząc dziewczynę przypomina sobie uczucie, które żywiła do ukochanego. Zatem on pierwszy występuje w jej obronie, a szerzej – w obronie istnienia miłości po śmierci wedle przekonania, że skoro „kochał za żywota” to teraz również. Istotne w tej strofie jest zawołanie, aby „mówić pacierze”.

---

[83] Zob. A. Kowalczykowa, *Widzenie w biały dzień*, w: tejże, *Romantyczni szaleńcy*, Warszawa 1977, s. 7-19.

[84] S. Žižek, *Siedem zasłon fantazji*, w: tegoż, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2001, s. 24.

Neuger komentuje tę kwestię w ten sposób: „lud zgromadzony w miasteczku mocno Karusi i Jasiowi współczuje i pragnie ich cierpieniom ulżyć, stosując wypróbowany w balladach magiczny znak chrześcijański. Lud więc nie tylko ich samych się boi, ale też boi się o nich”[85]. Nadmienić należy, że mieszkańcy współczują dopiero od momentu, kiedy któryś z nich przypomniał sobie miłość kochanków i zaczynają współczuć przede wszystkim Karusi. Zmarłego raczej się obawiają, dlatego mówienie pacierzy będzie miało wymiar dualistyczny – za duszę Karusi i w ochronie przed upiornym Jasiem. Następną strofę rozpoczyna wypowiedź romantyka (narratora):

> I ja to słyszę, i ja tak wierzę,
> Płaczę i mówię pacierze.

Deklaracja o wierze nie dziwi, ponieważ to właśnie romantycy, jak pisze Janion, stworzyli „sposób wysłuchiwania i dialogu z innością najbardziej drastyczną: ze śmiercią, wydając się na niewyrażalność po to, aby uniknąć uprzedmiotowienia śmierci”[86]. Romantyk wierzy, że dziewczyna obcuje z umarłym kochankiem, że miłość jest silniejsza niż śmierć. Dlaczego jednak płacze i mówi pacierze? Co jest przyczyną tak silnego wzruszenia wypowiadającego się podmiotu? Wiedza, którą posiada on i zgromadzeni mieszkańcy. Romantyk płacze nad losem Karusi, nad tym, że niedługo stanie się żywym trupem podobnie jak odwiedzający ją zmarły, który doprowadzi do jej zwampiryzowania[87]. Z kolei mówienie pacierzy, w tym kontekście, będzie niczym innym jak zabezpieczeniem przed wampirem, przed złem, które ze sobą niesie. Krucyfiks, hostia, święcona woda to podstawowe, znane do stuleci, elementy służące ochronie przed wampirami[88]. W kolejnych wersach pojawia się Starzec, który mówi[89]:

---

[85] L. Neuger, dz. cyt., s. 11.

[86] M. Janion, *Słowiańszczyzna, szaleństwo i śmierć*, s. 70.

[87] Jasieniek jest zagrożeniem dla jej ziemskiej egzystencji, Neuger pisze: „w oczach ludu i Poety Karusia jest obłąkana, bo chora z miłości widzi nie to, co faktycznie jest, a faktycznie jest zagrażająca jej dusza zmarłego” – L. Neuger, dz. cyt., s. 12.

[88] Zob. B. Karg, A. Spaite, R. Sutherland, dz. cyt., s. 106-110.

[89] Celnie słowa Starca ujmuje Jarosław Ławski: „jest silnym, groźnym, karzącym głosem zamierającej kultury, starzejącego się paradygmatu racjonalistycznego, któremu wyjątkowo oględnie odpowiada niedawny uczeń, syn duchowy – młodzieniec stający po stronie irracjonalnego, w istocie metafizycznego, wertykalnego, duchowego, kobiecego wymiaru poznania” – J. Ławski, *Gustaw i Maria*, w: tegoż,

„Słuchaj, dzieweczko!” – krzyknie śród zgiełku
Starzec, i na lud zawoła:
„Ufajcie memu oku i szkiełku,
Nic tu nie widzę dokoła.
Duchy karczemnej tworem gawiedzi,
W głupstwa wywarzone kuźni.
Dziewczyna duby smalone bredzi,
A gmin rozumowi bluźni”.

Kierując się oświeceniowym racjonalizmem uznającym jedynie wiedzę dającą się uzasadnić na podstawie czysto logicznego myślenia oraz empirycznego poznania, nie jest w stanie zrozumieć stanu dziewczyny oraz wiary ludu w jej kontakt z umarłym kochankiem[90]. W sukurs Karusi przychodzi jednak romantyk wraz z nową antropologią oraz słynnym wyznaniem:

„Dziewczyna czuje, – odpowiadam skromnie –
A gawiedź wierzy głęboko;
Czucie i wiara silniej mówi do mnie
Niż mędrca szkiełko i oko.

Głosiciel nowej romantycznej prawdy staje po stronie dziewczyny oraz jej miłości. Chociaż wie do czego prowadzi to uczucie, opowiada się za „prawdami żywymi”:

Martwe znasz prawdy, nieznane dla ludu,
Widzisz świat w proszku, w każdej gwiazd iskierce.
Nie znasz prawd żywych, nie obaczysz cudu!
Miej serce i patrzaj w serce!”

Tezy wyznawane przez oświeceniowca to prawdy „nieznane dla ludu”. Lud zna „prawdy żywe”, uznaje świat pozaludzki, świat upiorów, duchów, rusałek, nimf itd. Ludowi obcy jest racjonalny ogląd rzeczywistości, ten „wierzy głęboko” w sytuację dziewczyny, w jej widzenie.

Warto wspomnieć również o inności Karusi, która jest podwójna. Po pierwsze dlatego, że posiada kontakt z umarłym przed dwoma laty kochankiem, których przychodzi, aby ją wampiryzować. Po drugie manifestuje swoją seksualność, a z tego wynika kolejny krąg wykluczenia ze społeczności, w której żyje. Wiek XIX jeszcze bardziej niż obecnie

Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński, Białystok 2003, s. 87.

[90] *Nota bene* to właśnie wiek XVIII rozpoczyna walkę z ludowymi „zabobonami” w tym również z upiorami – zob. M. Szyjkowski, *Dzieje polskiego upiora przed wystąpieniem Mickiewicza*, Kraków 1917, s. 10-19.

przesycony był patriarchalnym pojmowaniem roli kobiety i mężczyzny. German Ritz wskazuje, że w wieku XIX „inność przeniosła się na płeć, a konkretnie na kobietę. […] Romantyzm i awangarda niejako zawłaszczają inność, jako że z pozycji Innego przemawia liryczne Ja, a tekst literacki staje się inną mową”[91]. W balladzie Mickiewicza prosta, wiejska dziewczyna zaznacza erotyczny pociąg do wampirycznego kochanka. Tym samym naraża się na ostracyzm ze strony mieszkańców miasteczka. Początkowo, pod wpływem afektu oraz wspominanego zawołania jednego z ludzi, deklarują solidarność z Karusią, ale możemy przypuszczać, że później bohaterka będzie znów mogła powiedzieć: „Źle mnie w złych ludzi tłumie”.

Michał Masłowski podkreśla, że „romantyzm był istotnie okresem, który pierwszy na wielką skalę wydobył problematykę »różnego«, zafascynowany wręcz spektakularnością wszystkiego co odchodziło od normy”[92]. Karusia jako Wielka Inna prawdopodobnie współżyje w nocy z upiorem Jasieńkiem, który przychodzi i wysysa z niej krew. Nie czyni tego na tyle ostatecznie, aby od razu pozbawić ukochaną życia. Obcuje z nią w wymiarze seksualnym. Związek Erosa i Thanatosa jest nierozerwalny w przypadku relacji wampira z człowiekiem, krwiopijcy z ofiarą. Wystające zęby wbijające się w gładką skórę szyi kobiety lub mężczyzny to ekwiwalent stosunku seksualnego. Janion zauważa, że „aspekt wampirzego ukąszenia bywa utożsamiany z hetero- lub homoseksualnym seksem oralnym”[93]. Spółkowanie z Jasieńkiem może odbywać się nie tylko poprzez akt wgryzienia w szyję Karusi, ale również fizycznie jeżeli wziąć pod uwagę wyniki badań Moszyńskiego: „pozostaje wspólne wszystkim Słowianom wierzenie, że demony cieleśnie obcują z ludźmi i miewają z nimi potomstwo. Dotyczy to czartów, demonów leśnych i wodnych, wił, żmijów, upiorów itd.”[94].

Fascynacja i przerażenie jest nierozerwalnie związane z wampirem. Fascynuje, ponieważ symbolizuje tajemniczą, zakazaną seksualność. Przeraża, gdyż prowadzi ku śmierci. Obietnica obcowania z nim, speł-

---

[91] G. Ritz, *„Mazepa” jako romantyczna figura innego*, w: tegoż, *Poeta romantyczny i nieromantyczne czasy. Juliusz Słowacki w drodze do Europy – pamiętniki polskie na tropach narodowej tożsamości*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 2011, s. 100.

[92] M. Masłowski, *Trzy figury Innego w polskim romantyzmie*, w: *Inny, inna, inne. O inności w kulturze*, red. M. Janion, C. Snochowska-Gonzalez i K. Szczuka, Warszawa 2004, s. 34.

[93] M. Janion, *Po czym poznać wampira?*, w: tejże, *Wampir…*, s. 148.

[94] K. Moszyński, dz. cyt., s. 635.

nienia zawsze jest uwarunkowana ceną jaką ze sobą niesienie, ceną ludzkiego życia. Z ballady nie wynika jak dalej potoczą się dzieje kochanki Jasieńka. Jednak jak pisze Krukowska: „rozpacz Karusi, przekraczająca zwykłą miarę ludzką, staje się drogą prowadzącą ją na »tamtą stronę«”[95]. Należy przypuszczać, że conocne kąsanie doprowadzi do całkowitego zwampiryzowania dziewczyny. Tym samym stanie się ona istotą taką, jak jej ukochany. Dzięki temu będą mogli wiecznie, nieśmiertelnie egzystować pomiędzy światem żywych a światem umarłych. Jest to z jednej strony jedyna szansa na miłość, która nigdy nie będzie miała końca, ale z drugiej warto pamiętać, że owa nieśmiertelna egzystencja jest tragedią wampira[96].

W obronie postawionych tez interpretacyjnych warto powołać się na zachowane autografy *Romantyczności*. Dwie ostatnie strofy ulegały kilkakrotnym zmianom. Przytacza je Zgorzelski w opracowanym przez siebie i przywoływanym już *Wyborze poezyj*. Na szczególną uwagę zasługują metamorfozy ostatniej zwrotki. Posiadała ona takie wersje:

Gdy martwą prawdą chcesz objaśnić ludy,
Miej szkło, patrz w ziemi, w każdej gwiazd iskierce:
<A> Lecz gdy chcesz widzieć upiory i cudy,
Miej serce i patrzaj w serce[97].

A także:

<Gdy szukasz prawdy nieznanej dla ludu
Na martwe prawdy nieznane dla ludu

---

[95] H. Krukowska, dz. cyt., s. 138.

[96] Wątek ten szczególnie mocno objawi się w tekstach kultury drugiej połowy XX wieku. Warto przywołać film *Nosferatu wampir*, reż. W. Herzog, RFN 1979. Sytuacja ontologiczna głównego bohatera filmu hrabiego Draculi przynosi mu egzystencjalny ból. Skarży się na samotność, na wieczność, mówi do Jonathana Harkera: „Czas jest otchłanią sięgającą głębi tysiąca nocy. Mijają wieki, to straszne gdy nie można się zestarzeć. Śmierć to nie wszystko, są rzeczy straszniejsze. Wyobraża pan sobie, że można przeżyć wieki i wciąż doświadczać tej samej marności?”. W ujęciu Herzoga wampiryzm, z którym wiąże się nieśmiertelność, jest przekleństwem. Dracula przez cały film ma melancholijny wyraz twarzy tak, jakby to, co musi robić (czyli żywić się ludzką krwią), było dla niego smutną koniecznością, nie zaś źródłem sensowości istnienia.

[97] Zob. A. Mickiewicz, *Romantyczność*…, s. 103 (objaśnienia do wersów nr 66-69).

Miej szkło, patrz w ziemi, w każdej gwiazd iskierce:
Lecz gdy chcesz dojrzeć upiora i cudu.

Miej serce i patrzaj w serce[98].

Bezsprzecznie autor określa Jasieńka mianem upiora, nie ducha. Pamiętając o wampirycznym charakterze upiorów w folklorze słowiańskim, do którego Mickiewicz nawiązywał i obficie z niego czerpał, wydaje się, że właśnie taką istotą jest Jasieniek z *Romantyczności*.

Kontekst. „Orientalna Karusia" Juliusza Słowackiego

Juliusz Słowacki, chociaż nie przejawiał takiego zainteresowania upiorami[99] jak Mickiewicz, to był zafascynowany śmiercią oraz wszystkim, co z nią związane. Jak stwierdza Leszek Libera: „Możliwość powrotu do kraju i myśl o własnej śmierci stały się w okresie szwajcarskim (zresztą nie tylko wtedy) obsesją autora *Kordiana*"[100]. W licznych wier-

[98] Tamże. Taka wersja ostatniej strofy pojawia się również w liście do Tomasza Zana z drugiej połowy stycznia 1821 roku zawierającym poprawioną wersję *Romantyczności* – zob. A. Mickiewicz, do Tomasza Zana [Kowno, 14/26 stycznia – 15/27 stycznia], w: tegoż, *Dzieła*, t. XIV, *Listy. Część…*, s. 172.

[99] Co nie znaczy, że wcale nie pojawiają się w jego poezji upiory. Warto wspomnieć przede wszystkim o przedostatniej strofie Pieśni I *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu – Wyjazdu z Neapolu*: „To mojej duszy, dobytej z popiołów,/ Da wiele ciszy; i na jaką bladą/ Gwiazdę do smutnych krainy aniołów/ Przeniesie senną. „Trupy prędko jadą" –/ Mówi poeta ballad w *Leonorze*,/ Więc na niemieckim chciałbym siąść upiorze" – J. Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, w: tegoż, *Wiersze i poematy (wybór)*, Warszawa 1971, s. 210. Słowacki wprost nawiązuje do słynnych słów z *Leonory* Gottfrieda Augusta Bürgera: „Umarli jeżdżą spiesznie!" G. A. Bürger, *Lenora*, w: *Niemiecka ballada romantyczna*, opr. Z. Ciechanowska, BN II 142, Wrocław 1963, s. 51. *Nota bene* ballada ta cieszyła się popularnością w romantyzmie nie tylko niemieckim, o czym świadczy chociażby *Ucieczka* Adama Mickiewicza inspirowana tym właśnie utworem, zaś Bram Stoker, podobnie jak Słowacki, cytuje w *Draculi* przywołane powyżej słowa z *Lenory* – zob. B. Stoker, dz. cyt., s. 15. Kwiryna Ziemba komentując ten fragment *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*, pisze: „upiorem jest narrator, jak umarły za życia i chroniący się w grobach. Być może też zostaje on porwany przez upiory i uwieziony do swojego grobu – jako zapatrzony w umarłych i zdążający ku grobom, na których nie przesiaduje się bezkarnie. Opisywana w poemacie podróż po grobach jest też ucieczką upiora lub ku upiorom. Narrator jest upiorem o tyle, o ile czuje się martwy i umierający" – K. Ziemba, *„Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu" jako autobiograficzny poemat o kryzysie tożsamości*, w: tejże, *Wyobraźnia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*, Gdańsk 2006, s. 228-229.

[100] L. Libera, *Alpejski cmentarz – „W sztambuchu Marii Wodzińskiej"*, w: tegoż, *W Szwajcarii. Studium o Juliuszu Słowackim*, Kraków 2001, s. 87.

szach poety wyraźnie rysują się kwestie eschatologiczne. Ze śmiercią wiąże się nierozerwalnie życie pozagrobowe, a z nim również wampiryzm. Najbardziej interesujący, czy nawet reprezentatywny pod tym względem, jest poemat *Arab* z 1832 roku. W trzeciej części utworu podczas polowania na strusia tytułowy bohater spostrzega w oazie dziewicę promieniejącą radością. Przyczyną jej szczęścia jest miłość do nieżyjącego Solima:

> – „Mój luby" – rzekła – „na piaskach spoczywa,
> A wiatr pustyni jego ciałem miota;
> Lecz skoro pierwsza błyśnie gwiazda złota,
> Dusza się jego od ciała odrywa,
> Ty nie wiesz! nie wiesz, jakem ja szczęśliwa!
> Jego duch, w niebios niesiony błękicie,
> Przybywa do mnie, odzywa się w duszy,
> A dusza jego zgaduje przybycie[101].

Słowacki w odautorskim komentarzu do wersów „Jego duch, w niebios niesiony błękicie/ Przybywa do mnie…" pisze: „Obraz, który tu następuje, jest oparty na podaniu wschodnim, że upiory wracając na świat, piją krew i dręczą osoby, które niegdyś kochali za życia. Arabowie zaradzają powrotowi na świat upiora, ucinając zmarłemu głowę" (s. 152). Dziewczyna twierdzi, że ukochany odwiedza ją w nocy:

> Gdy nic milczenia nocy nie poruszy;
> Gdy nawet serca, co wzruszone bije,
> Zanadto głośnym wydaje się bicie;
> On znowu przy mnie, znowu dla mnie żyje.
> Nie są to zmysłów znikome utwory,
> Ja go tu czuję – widzę – on ponury!
> Lekki, jak z mglistej utworzony chmury, (s. 148)

Konstatuje, że dla niej „żyje". Oczywiście w sensie biologicznym Solim nie żyje, jest wampirem czyli stwarza jedynie pozory życia dzięki zachowaniu powłoki cielesnej oraz poruszaniu się podobnie jak człowiek. Mimo wszystko, dziewczyna dostrzega, że jest „ponury", zaś opis „jak z mglistej utworzony chmury" można odczytywać jako bladość nocnego gościa.

Kochanka odczuwa szczęście, że może dla ukochanego złożyć ofiarę ze swojego życia, ponieważ ten pije jej krew:

---

[101] J. Słowacki, *Arab*, w: tegoż, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. II, *Poematy*, opr. E. Sawrymowicz, Wrocław 1959, s. 148. O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty z tekstu będą pochodzić z tego wydania.

Potem się zbliża i krwi krople pije,
Ciężkie rozpaczy wydając westchnienie;
A kiedy od niej błyśnie i odżyje,
Gdy w nim już krążą mojej krwi strumienie,
Widzę z rozkoszą jak źródło wysycha.
On z piersi moich chwyta wątłe tchnienie,
I sam z rozkoszą tym tchnieniem oddycha;
Na chwilę moje zatrzymuje serce,
I jego serce zaczyna bić z cicha;
Z oczu mi bierze po światła iskierce,
I jego oko tym się ogniem pali;
Z lic mych pożycza jasnego szkarłatu,
I jego lice bierze blask korali,
Cały rozkwita podobny do kwiatu. (s. 148-149)

Nasuwa się skojarzenie z bohaterką *Romantyczności* Mickiewicza, do której również przychodzi wampiryczny kochanek, a ona w fantazmatycznym szale pragnienie jedynie obcowania z nim. Nie bez powodu German Ritz nazywa kochankę Solima „orientalną Karusią”[102].

Wampir prezentowany przez Słowackiego jest krwiopijcą cierpiącym z powodu swojego statusu ontologicznego: „Ciężkie rozpaczy wydając westchnienie”, „A gdy on smutny, wini los i siebie” (s. 149). Powraca do dawnej kochanki, żywi się jej krwią, ponieważ ta pozwala mu egzystować, jednak nie odczuwa z tego powodu zadowolenia. Jedynie dziewczyna napełnia się radością mogąc podtrzymywać egzystencję Solima. Kiedy noc dobiega końca wampir odchodzi do grobu, chroniąc się przed czasem solarnym podobnie jak Jasieniek z *Romantyczności*:

Lecz skoro pierwsze promienie poranka,
Oświecą niebo w mgły różane strojne,
Próżno go tuli do łona kochanka,
On drzy i zwraca oczy niespokojne,
I coraz gaśnie, i coraz blednieje;
I tak jak księżyc, kiedy słońce zoczy,
Blednie i we mgłach topi się i mroczy,
Tak Solim w mgły się błękitu rozwieje. (s. 149)

Arab sprzeciwia się takiemu porządkowi rzeczy, odnajduje zwłoki upiora i, aby nie powstał więcej, obcina mu głowę: „Znalazłem trupa i odciąłem głowę,/ Upiór mogiły stepów nie porzuci” (s. 149). Swoim uczynkiem unicestwia jednak nie tylko wampira, ale również dziewczynę:

---

[102] G. Ritz, *Wtórna epicka konstytucja romantycznego „ja” w „Arabie” i „Godzinie myśli”*, w: tegoż, dz. cyt., s. 18.

Teraz dziewica cienia nie zobaczy,
Na próżno czeka każdego wieczora;
I miała umrzeć w objęciach upiora,
Przeze mnie – tylko umarła – z rozpaczy…. (s. 149)

Miała stać się wampirzycą, zostać przemienioną w istotę podobną ukochanemu, aby mogli już zawsze wiecznie egzystować i dzięki temu być razem. Nie mogąc „umrzeć w objęciach upiora" w życiu ludzkim, by odrodzić się w istnieniu wampirycznym, umiera z rozpaczy. Wampiryzm w *Arabie* jest wampiryzmem miłości nieszczęśliwej, fantazmatycznej, szalonej, skazanej na niepowodzenie. Tym, co łączy utwór Słowackiego z balladą Mickiewicza, jest liryczny fakt bólu miłosnego. Inaczej dzieje się z realizacją miłości pośmiertnej – bezimienna kochanka Solima pozostaje na świecie bez ukochanego, w przypadku Karusi można przypuszczać, że niedługo stanie się wampirzycą dzięki Jasieńkowi.



Wacław Szymanowski, *Odpoczynek starców*, przełom XIX/XX w.

Małgorzata Matusiak
(Słupsk)

STAROŚĆ JAKO METAFORA – O „STAROŚCI CZASU” W *PANU TADEUSZU* ADAMA MICKIEWICZA

Jednym z ważniejszych tematów w utworach Mickiewicza jest starość wraz z fenomenem starzenia się. Uwagę zwraca tu różnorodność perspektyw językowego przedstawienia fenomenu starości. Mickiewiczowskie konceptualizacje czerpią wiele z obrazowania potocznego, rozwijając je i komponując różne metafory starości w jednym planie przedstawienia. Zaprezentowane przez Mickiewicza strategie opisujące starość zostały w tej pracy potraktowane jako realizacje następujących metafor: starość dotycząca czasu, dawno minionej przeszłości i starość jako osoba z przedstawieniem procesu starzenia się jako powolnego odchodzenia. Obraz erozji czasu zwraca szczególną uwagę w *Panu Tadeuszu.* W dziejach recepcji tego utworu topika starości pojawiała się najczęściej w pracach mickiewiczologicznych jako komentarz do zaprezentowanych obrazów postaci, była kontekstem dla ostatnich wierszy poety[1] bądź towarzyszyła jako swoisty przypis do myśli temporalnej[2], dość rzadko funkcjonując jako temat autonomicznego studium[3].

---

[1] Zob. M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 7-51.

[2] Zob. H. Biegeleisen, *„Pan Tadeusz” Adama Mickiewicza. Studium estetyczno-literackie*, Warszawa 1884; J. Tretiak, *Tło historyczne w „Panu Tadeuszu”*, w: *Mickiewicz i Puszkin*, Warszawa 1906; tegoż, *Kto jest Mickiewicz*?, Kraków 1921; S. Pigoń, *„Pan Tadeusz”. Wzrost, wielkość i sława*, Warszawa 1934, wyd. popr. Kraków 2002; L. Zwierzyński, *Gerwazy – kozioł ofiarny?*, w: *Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*, red. J. Kolbuszewskiego, Wrocław 1993, s. 284-295.

[3] Zob. J. Z. Brudnicki, *Powroty w „Panu Tadeuszu”*, „Poezja” 11/12, 1984, s. 24-42. M. Piechota, *„Teraz nie wiem, czy moda i nas starych zmienia, Czy młodzież lepsza (...)”. Starzy i młodzi w „Panu Tadeuszu” (z uwzględnieniem kontekstu „Ody do młodości”)*, w: M. Piechota, *Od tytułu do „Epilogu”. Studia i szkice o „Panu Tadeuszu”*, Katowice 2000, s. 55-84; K. Trybuś, *Stary poeta*. *Studia o Norwidzie*, Poznań 2000. Zob. także: *„To Czas się cofnął – i odwrócił lica”. O „Panu Tadeuszu” rozmowa z Konradem Górskim* (W. Smaszcz), „Poezja” 11/12, 1984, s. 3-22.

W kontekście prac badawczych, odnoszących się do *Pana Tadeusza* i do topicznych przedstawień starości, ważnym przypisem staje się diagnoza „starości" czasu[4], która zamyka w sobie fenomen pamięci historycznej, topikę powrotów do przeszłości, jak również swoistą Mickiewiczowską grę z konwencją prezentowania minionego świata. Uwagę przy tej perspektywie znaczeniowej zwraca bogata w *Panu Tadeuszu* leksyka obejmująca kategorię czasu przeszłego. Jej ewokacją jest obraz „dawnych wieków" i „starych dziejów". Musimy tu podkreślić, że między zakresami znaczeniowymi leksemów „stary" i „dawny" zachodzi swoista korespondencja. Wydaje się ona oczywistością; przynosi próbę tożsamości w myśli chronotypicznej „dawności" i „starości". W obrębie pola semantycznego leksemów „stary" i „dawny" kumulują się następujące wspólne konotacje: to, co minione, należące do przeszłości, przekazane przez tradycję; pochodzące z minionego czasu, ale trwające w chwili, o której mowa; posiadające długą tradycję. Te wykładnie związane z leksykalnym obrazem przeszłości otwierają szeroką skalę Mickiewiczowskiej myśli dotyczącej fenomenu czasu, umożliwiają artykulację problematyki metafizycznej, historiozoficznej i ideologicznej w *Panu Tadeuszu.*

Przy tej wielorakiej artykulacji kategorie przywołania przeszłości funkcjonują w kreacji „starych wieków", wyróżnionej jako aksjologiczne źródło dla postaci i świata przedstawionego w utworze. Czas jako wartość – to założenie Mickiewicz realizuje jako poetycki desygnat obrazu średniowiecza. Patrząc na „stare wieki" w *Panu Tadeuszu*, należy również zwrócić uwagę na to, że wraz z mechanizmami mitologizacji, z wielokrotną retrospektywą, wpisaną w utwór, poeta ukazuje swoiste „odczucie czasu", charakteryzującego się polimorficznością i chronologicznym synkretyzmem. Świat przedstawiony w tym utworze posiada tu swoisty wyznacznik – brak zunifikowanego czasu. W jego kręgu współistnieje bowiem zamierzchła dziejowa przeszłość, czasy minione zapisane losami postaci oraz ich teraźniejszość i prognozy dotyczące przyszłości. Spójrzmy, jak wygląda ewokacja „starych wieków" w *Panu Tadeuszu.*

W perspektywie spojrzenia w głąb dziejów czasy jagiellońskie powracają w utworze jako najdoskonalszy wzór unii narodowej. Pamięć o unii polsko-litewskiej żyje w tradycji ustnej, przekazywanej przez

[4] Zob. rekonesans badawczy dotyczący „starości czasu" i „starości świata" w: G. Minois, *Historia starości. Od antyku do renesansu*, przeł. K. Marczewska, Warszawa 1995; J.-P. Bois, *Historia starości. Od Montaigne'a do pierwszych emerytur*, przeł. K. Marczewska, Warszawa 1996.

wieki i będącej dziedzictwem ideowym dla kolejnych pokoleń. Symbolika związana z tym dziejowym wydarzeniem powraca kilkakrotnie w świecie bohaterów Mickiewiczowskiego utworu. Jak podkreślił Józef Tretiak, „już w astronomji Wojskiego zamiast Polluksa i Kastora, lub słowiańskich Lele i Polele, świeci Litwa z Koroną (…)”[5]. Kolejne informacje dotyczące tego wydarzenia pochodzą od Gerwazego i Protazego. W ich rozmowie zwracają uwagę charakterystyczne asocjacje pomiędzy średniowieczną przeszłością a teraźniejszością. Protazy, opowiadając o dziejach dwóch rodów, odwołuje się do relacji polsko-litewskich. Powracają tu czasy zatargów Lachów z Rusami, powracają czasy Jagiełły w kontekście procesów litewskich, stanowiąc swoiste *exemplum* i niezwykłe tło dziejowe dla rodowego sporu.

> Co mówię! wszak Polacy miewali zamieszki
> Z Litwą, gorsze niżeli z Soplicą Horeszki,
> A gdy na rozum wzięła królowa Jadwiga,
> To się bez sądów owa skończyła intryga.[6]

W Gerwazym z kolei wspomnienie średniowiecznej unii wywołało niemałe wzruszenie, w świetle którego to bohater, już jako naoczny świadek, wyróżnił ponowne połączenie Korony i Litwy. Znaczącego wymiaru nabiera tu znak powrotu „starych wieków”– desygnat „znowu”. Tworzy on analogię, charakterystyczny trop Mickiewiczowskiego myślenia figuralnego, który wiąże zamierzchłą przeszłość z teraźniejszością bohaterów. Średniowieczny plan dziejów – na prawach doskonalących się powtórzeń – powraca tą drogą w postaci nowej, polsko-litewskiej jedności. Staje się on również ważnym genealogicznym kontekstem dla przestrzeni zaścianka. Wieki średnie to czas, kiedy szlachta mazurska założyła Dobrzyń. Jak się dowiadujemy, Dobrzyńscy mieszkają na Litwie czterysta lat. Ich ród – czysta krew lacka[7] – przybyły z Mazowsza, przypomina słowiańską gminę. Heroiczną „starożytność” dobrzyńskiej szlachty wywiódł Mickiewicz, sięgając do ich plemienno-rodzinnej wspólnoty. Konteksty dla tego porównania przynoszą lektury poety, w tym prace Joachima Lelewela czy Wawrzyńca Surowieckiego. Wiele uwag dotyczących kwestii powiązań dobrzyńskiego świata – „mikrokosmosu polskości” z opisem gminy słowiańskiej, z żywą w zaścianku zasadą patriarchatu i wspólną własnością, poświęcił

[5] J. Tretiak, *Kto jest Mickiewicz? Sześć szkiców*, Kraków 1926, s. 90.
[6] A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 4, dz. cyt., s. 313.
[7] Tamże, s. 181.

w swoim studium Stanisław Pigoń, przywołując w argumentacji rozważań *Pierwsze wieki historii polskiej* i Mickiewiczowskie prelekcje z ideą przyszłej wizji Polski, odwołującej się do dobrzyńskiego rodowodu.[8]

Ze świata średniowiecznej przeszłości powracają w retrospektywnych refleksjach Giedymin, Kiejstut i Olgierd. Reliktów tych czasów – drzew, owych „rówienników wielkich kniaziów”, czy broni, choćby słynnego Scyzoryka, dotykają tutaj sami bohaterowie.

Szczególną rolę w scenerii *Pana Tadeusza* odgrywają wspomniane drzewa – „pomniki” dawnych czasów. Rosnąc w puszczy litewskiej, pamiętają dawną przeszłość, przechowują pamięć o „starych wiekach”. Stają się synonimem trwania, słowiańskiej tradycji i siły przenikania minionego z teraźniejszym.

> Rówienniki litewskich wielkich kniaziów, drzewa
> Białowieży, Świtezi, Ponar, Kuszelewa!
> Których cień spadał niegdyś na koronne głowy
> Groźnego Witenesa, wielkiego Mindowy
> I Giedymina, kiedy na Ponarskiej górze,
> Przy ognisku myśliwskim, na niedźwiedziej skórze
> Leżał, słuchając pieśni mądrego Lizdejki,
> A Wiliji widokiem i szumem Wilejki
> Ukołysany, marzył o wilku żelaznym;
> I zbudzony, za bogów rozkazem wyraźnym
> Zbudował miasto Wilno, które w lasach siedzi
> Jak wilk pośrodku żubrów, dzików i niedźwiedzi.
> Z tego miasta Wilna, jak z rzymskiej wilczycy,
> Wyszedł Kiejstut i Olgierd, i Olgierdownicy,
> Równie myśliwi wielcy jak sławni rycerze,
> Czyli wroga ścigali, czyli dzikie źwierzę.
> Sen myśliwski nam odkrył tajnie przyszłych czasów,
> Że Litwie zawsze potrzeba żelaza i lasów.
> Knieje! do was ostatni przyjeżdżał na łowy
> Ostatni król, co nosił kołpak Witoldowy,
> Ostatni z Jagiellonów wojownik szczęśliwy
> I ostatni na Litwie monarcha myśliwy.[9]

Powracają wraz z wielkimi książętami litewskimi echa trzynastego i czternastego stulecia na Litwie. Uwagę zwraca fenomen snu proroczego, odkrywającego tajnie przyszłych losów litewskich. To sen-marzenie pierwszych władców o potędze litewskiego księstwa, sen przynoszący

[8] S. Pigoń, dz. cyt., s. 168.
[9] Tamże, s. 101-102.

zarys przyszłych jego dziejów. Pełni on rolę zwornika między wczesnym średniowieczem a czasami unii polsko-litewskiej. Według Józefa Tretiaka,

> godną jest też uwagi rzeczą, że wspomnienia te, dobiegłszy chwili pierwszego połączenia się Litwy z Polską za Jagiełły, nie zwracają się w stronę Polski Piastowskiej, tylko w stronę Litwy pogańskiej, i to jest jeden z rysów, nadających pewien odrębny, litewski charakter epopei. (…) Jest to najwspanialszy poetycki owoc Unji Litwy z Polską, ważniejszy od wszelkich dawnych pergaminów dokument, świadczący o wieczystej nierozerwalności tych dwu krajów, nie siłą oręża, ale duchowo spojonych ze sobą.[10]

Na uwagę obok drzew – symboli dawności zasługuje w *Panu Tadeuszu* sama przestrzeń litewskiego matecznika. Przy jej przywołaniu do głosu dochodzi mitotwórcze myślenie Mickiewicza[11]. Ukazując uporządkowany plan matecznika, poeta buduje z niego harmonię współbycia i wolności. Cała struktura zwierzęcego świata oparta jest na układzie okręgu z jego punktem centralnym. Jest to przestrzeń istniejąca niejako poza czasem, w perspektywie ahistorycznego bycia, odwołującego się do porządku genezyjskiego. Drugi z przywołanych tu planów otwiera epoka gloryfikująca dziedzictwo rajskiego początku – wieki średnie. Ich sygnałem jest feudalna hierarchia panująca w mateczniku, gdzie swoje miejsce mają „podwładni szlachetni wasale" – dziki, wilki i łosie, dalej sokoły i orły – „dworscy zausznicy" oraz „puszcz imperatory", czyli tur, żubr i niedźwiedź.

Możemy stwierdzić, że świat litewskiego matecznika w *Panu Tadeuszu* funkcjonuje na prawach wielkiej metafory ukazującej utraconą Arkadię i zawierającej ważny aneks – pragnienie powrotu do niej. Z zachowaniem wartości litewskiego matecznika, podobnie jak dziedzictwa „starych wieków", związana jest „wieść gminna". To ona odradza tajemnicę matecznika, czyniąc z niej figurę przeszłości i tworząc swoistą poetykę analogii przestrzenno-czasowej. Matecznik, stanowiący swoiste centrum, co do wartości przypomina bowiem status „starych wieków", które to – jak przedstawił Mickiewicz już w *Historii Polskiej* i w prelekcjach paryskich – pełniły rolę mitycznego centrum czasów i miary dziejów. W ich to świecie, jak w arce Noego, zachowano źródła przyszłego życia. Co charakterystyczne, w obu przykładach planów

---

[10] J. Tretiak, *Kto jest Mickiewicz?*, dz. cyt., s. 92.
[11] Zob. I. Jokiel, *Przestrzeń „matecznika" w „Panu Tadeuszu" Mickiewicza*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza" 1995, XXX, s. 85-98.

przestrzeni – leśnej czy dziejowej – Mickiewicz sięgnął po swoistą instancję odwoławczą, po mit. „Stare wieki” stały się w tej perspektywie interpretacji synonimem – wciąż na prawach repetycji powracających – ludzkich marzeń i dążeń.[12]

Obok tych wyznaczników dawności zwraca uwagę w *Panu Tadeuszu* gra z konwencją powieści gotyckiej. Ważnym elementem wizji Mickiewiczowskiego świata jest tu zamek, tytułowy bohater drugiej księgi *Pana Tadeusza*. Pełni on szczególną rolę w kontekście doskonale przez Mickiewicza przeprowadzonej rozprawy z konwencją gotycką, traktowaną jako swoista, obca moda.

Jedną z mistrzowskich kreacji staje się tu postać Hrabiego, który wydaje się idealnym bohaterem dla przedstawienia maniery literackiej i obyczajowej. To jego oczami oglądamy zamek na tle wschodzącego słońca. Empatyczny odbiór świata i poetycka wyobraźnia Hrabiego sprawiają, że budowla ta w świadomości bohatera zaczyna żyć dawno minioną chwałą. Jej obraz przywołuje „stare wieki” z ich tajemnicą i niezwykłym urokiem, stanowiąc argument nie tylko dla samej impresyjności obrazu, ale i dla wyróżnienia siły wyobraźni Hrabiego w tworzeniu zamkowej fascynacji. Bohater, odrzucając przekonania Sędziego i nie poddając się prawdzie dokumentów, stwierdzających, że zamkowy architekt był majstrem z Wilna, nie zaś Gotem[13], uległ magicznej iluzji i zbudował niezwykły rodowód tej budowli. Fascynacja sztuką gotycką, jak i „natura romansowa” nadały tej kreacji specyficzny koloryt. Jej ważnym wyznacznikiem stało się usilne wskrzeszanie przeszłości w sparodiowanej formie.

Tę tonację i zarazem ocenę postawy Hrabiego wniosły uwagi narratorskie. W ich świetle poznajemy Hrabiego jako „wielkiego dziwaka” czy też tego, który „Nagle stawał i w niebo poglądał żałośnie / Jak kot, gdy ujrzy wróble na wysokiej sośnie”, jako „rekruta zbiegłego” i na koniec porównanego do „czapli wszystkie ryby chcącej pozrzeć okiem” (ks. II, w. 134-138). Ten zabarwiony parodystycznie dystans był obecny i demaskował również „gotyckie” fascynacje Hrabiego, ukazując ich obcość i odrębność wobec rodzimej tradycji. Dzięki tym narratorskim uwagom „gotycki” kostium wyobrażeń Hrabiego stawał się komiczną, egzotyczną iluzją, owocem wyobraźni bohatera.

---

[12] Tamże.

[13] A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 4, dz. cyt., s.17-18.

Punktem zenitalnym Hrabiowskich wizji „gotyckich" było spotkanie z Gerwazym w ruinach zamku Horeszków. Opowieść Gerwazego, strażnika dawnej tradycji rodowej, o zamku i sporze Horeszków z Soplicami obudziła wyobraźnię Hrabiego. On, człowiek z „romansową głową", ponownie zaczął patrzeć na świat przez pryzmat „gotyckiej" literatury. Zamek stał się dla niego „architekturą mówiącą". Był doskonałą scenerią przedstawienia – „teatrem mordów" znanym z angielskich, niemieckich czy szkockich podań. Dawne tajemnicze, krwawe tragedie, zdradzieckie czyny, rodowa zemsta i pragnienie sławy powróciły ze świata „starych wieków". Swojską okolicę Soplicowa zastąpił frenetyczny świat, oparty na konwencji romansu grozy. Najważniejsza stała się przeszłość, otoczona swoistym kultem, przynosząca atmosferę cudowności i niezwykłości. Zafascynowany nią Hrabia przybrał pozę dumnego potomka rodu, w którym odżyły dawne krzywdy i chęć zemsty. Gerwazemu narzucił z kolei rolę burgrabiego. Tak skomponował na własną modłę „gotycki" teatr zemsty i mordu w scenerii Soplicowa. Kostium powieści grozy w tej perspektywie spojrzenia na kreację bohatera miał być swoistą próbą tożsamości Hrabiego, znakiem jego fascynacji przekuwanych w życie. Stworzył on z perspektywy swego przyszłego losu powieść – kontynuatorkę dawnych lektur. Jej urzeczywistnieniu przeszkadzał jednak brak godnej partnerki ze strony Sopliców.

Na takiej drodze wyobrażeń Hrabia z entuzjazmem kreował życie jak spektakl, w którym każdy występuje ograniczony swą rolą. Sam odczytywał swój świat według wspomnianych już, znanych mu schematów romansu grozy. Pragnął, tak jak bohaterowie obrazów Gaspara Davida Friedricha, w nocy, na ruinach słuchać dawnych krwawych opowieści. W kontekście poetyki postaci mamy tu do czynienia z procesem tzw. literaryzacji życia, gdzie obserwację świata zastępuje proces lektury[14]. Mówiąc o tym, należy wyróżnić konwencję tekstualną, działające tu podwójne zapośredniczenie prezentowanego świata: przez wyobrażenia Hrabiego i jego lektury powieści gotyckich.[15]

W przedstawieniu myśli i gestów bohatera dochodzą również do głosu motywy teatralizacji zachowań. Jednym z przykładów jest obraz

---

[14] Zob. porównania tego bohatera do Don Kichota: K. Wojciechowski, *Hrabia w „Panu Tadeuszu" a Don Kichot*, Sprawozdania Gimnazjum w Stryju za rok szkolny 1900, Stryj 1900; K. Wyka, *„Pan Tadeusz". Studia o tekście*, t. II, Warszawa 1963, s. 293-294.

[15] Za: P. Czapliński, *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Kraków 2003, s. 45.

Hrabiego w trakcie narady wojennej z Gerwazym. Odwołania do konwencji gotycyzmu współtworzyły ludyczną tęsknotę do dawnej świetności w steatralizowanym kostiumie „rycersko-feudalnym”.[16] Teatralizacja ta posiada wyraźnie parodystyczny charakter, wpływając na nowe odcienie znaczeniowe w Mickiewiczowskim obrazie „starych wieków”.

W prezentacji postaci i upodobań nie tylko Hrabiego, ale i Telimeny, do głosu doszła ponownie gra z konwencją, tym razem ze średniowiecznym etosem rycerskim. W księdze X *Pana Tadeusza* Hrabia składał rycerskie ślubowanie, otwierając – jak mówił – nową epokę swego życia, czas walki i sławy. Na drodze do szczęścia, jak na bohatera romansu gotyckiego przystało, stała…

przeznaczeń władza
(…) ciemność przeczuć, które ruchem tajnym
Rwą się ku stronom obcym, dziełom nadzwyczajnym.
Wyznaję, że dziś chciałem na cześć Telimenie
U ołtarzów Hymena zapalić płomienie,
Ale mi dał zbyt piękny przykład ten młodzieniec,
Sam dobrowolnie ślubny swój zrywając wieniec
I biegąc serca swego doświadczać w przeszkodach
Zmiennych losów i w krwawych wojennych przygodach.[17]

Świadek tego zaprzysiężenia, Telimena, pozując na średniowieczną damę serca[18], udekorowała swego adoratora.

Rycerzu mój, w wojenne kiedy wstąpisz szranki,
Obróć czułe spojrzenie na kolor kochanki!
(Tu wstążkę oderwawszy od sukni, zrobiła
Kokardę i na piersiach Hrabi przyszpiliła).
Niech cię ten kolor wiedzie na działa ogniste,
Na kopije błyszczące i deszcze siarczyste,
A kiedy się rozsławisz walecznymi czyny
I gdy nieśmiertelnymi przesłonisz wawrzyny
Skrwawiony szyszak i hełm twój zwycięstwem hardy
I wtenczas jeszcze oko zwróć do tej kokardy.
Wspomnij, czyja ten kolor przyszpiliła ręka![19]

Średniowieczny rytuał jako wzorzec tej sytuacji stał się ponownie przyczynkiem do sparodiowania dawnych gestów. Przedstawiona powy-

---

[16] Zob. uwagi Bogdana Zakrzewskiego, *O przemijaniu w „Panu Tadeuszu”*, w: tegoż, *O „Panu Tadeuszu” inaczej*, Wrocław 1998, s. 118.
[17] Tamże, s. 281.
[18] Zob. uwagi B. Zakrzewskiego, dz. cyt., s. 118.
[19] Tamże, s. 282.

żej scena, funkcjonując w ramach poetyki maski, średniowiecznego kostiumu, tworzy sztafaż zachowań Hrabiego, „rycerza walczącego pod Birbante-rokko”, a także Telimeny.

Pomimo wielu demaskacji i niszczenia złudzeń, wyróżnikiem kreacji Hrabiego pozostaje wierność „gotyckiej” wyobraźni. Potwierdza ją wielka aprobata, z jaką bohater przyjął pomysł Gerwazego, „plan gotycko-sarmacki” najazdu na Sopliców. Jednak i tym razem prawa rzeczywistości zniszczyły iluzję oraz „gotycki” kostium scenerii powstałej w wyobraźni Hrabiego. Do głosu doszła powtórnie parodystyczna demistyfikacja zachowań bohatera dokonana przez narratora *Pana Tadeusza.* Szczególny typ wyobraźni Hrabiego, żyjącej reminiscencjami jego lektur, tylko raz zyskał narratorską akceptację – gdy na pierwszym planie pojawiły się sprawy wolności i niepodległości ojczyzny. Te oto wartości zamknęły Mickiewiczowskie dzieło „wielką iluzją historyczną”.[20]

„Inność” polskiej problematyki romantycznej wobec konwencji gotycyzmu była podyktowana, jak już wspomniałam, rodzimą tradycją dziejową i kulturową. Tu tkwiło źródło zarówno „egzotyczności” zachowań Hrabiego, jak i demaskatorskiej gry narratora. Na uwagę zasługuje fakt, że gotycyzm w *Panu Tadeuszu* zamiast stereotypowej roli sztafażu kulturowego potraktowany został przez Mickiewicza jako cudzoziemska moda. Wyjątkiem jest tu historia Jacka Soplicy. Jak zauważyła Elżbieta Spałek,[21] jego losy opisywane w metaforyce piekła, fatalnych działań i zbrodni bliskie są gotyckiej konwencji literackiej. Również w ich kontekście tym, co najważniejsze, jest idea niepodległej ojczyzny, walka oczyszczająca ze zła i dawnej zbrodni.

Epilog Mickiewiczowskiej epopei otwiera wizję przyszłości mającą swe zakorzenienie w „starych wiekach”, wyrastającą ze średniowiecznej potęgi. Dochodzi tu do specyficznej jedności czasów, do zharmonizowania obrazu epoki Bolesława Chrobrego oraz ideałów późniejszych walk narodowowyzwoleńczych i przyszłej perspektywy wolności:

> Gdy orły nasze lotem błyskawicy
> Spadną u dawnej Chrobrego granicy,
> Gdy ciał podjedzą i krwią całe spłyną,
> I skrzydła wreszcie na spoczynek zwiną!
> Wtenczas, dębowym liściem uwieńczeni
> Rzuciwszy miecze, siądą rozbrojeni!

---

[20] K. Wyka, *Birbante-rokko*, „Język Polski” 1960, nr 1-2, s. 108.

[21] E. Spałek, *Hrabia i Mickiewicz, czyli tajemnice zamku Horeszków*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” XXII (1987), s. 124-130.

> Rycerze nasi! Zechcą słuchać pieni!
> Gdy świat obecnej doli pozazdrości,
> Będą czas mieli słuchać o przeszłości![22]

Parafrazując refleksje Georgesa Pouleta o „metamorfozach czasu”[23], możemy stwierdzić, że świadomość istnienia „starych wieków” w Mickiewiczowskim dziele jest w rzeczywistości świadomością współistnienia w makroczasie – minionego, obecnego i przyszłego wymiaru świata. Jak podkreślił w studium Bogdan Zakrzewski,

> czas przemijania w *Panu Tadeuszu* przekazuje określone wartości tradycji narodowej – jako dziedzictwo twórczej ciągłości kulturowej, historycznej – nowym nadchodzącym czasom oraz profecyjnej przyszłości. Jest czasem narodowym pojmowanym przez poetę w zmienności i w ewolucyjnym trwaniu. Optymizm wiary autora w twórczą ciągłość wartości pokoleniowych, zarówno tych najwyższych, jak i powszednio-ludzkich, udziela się czytelnikowi skoremu do autorefleksji. Z lektury poematu ukierunkowanej w stronę jego bohaterów uzyskujemy konsolacyjną świadomość, mianowicie że nie odchodzimy w przepływach naszych czasoprzestrzeni bez śladu, bez pamięci potomnych i bez jakiegoś znaczącego lub błahego choćby udziału w formowaniu przyszłości; że odnajdujemy siebie w tym zwierciadle społeczności, w tym pozornie odległym i pozornie pogrzebanym już świecie![24]

[22] A. Mickiewicz, dz. cyt., s. 381.
[23] Zob. G. Poulet, *Hugo*, przeł. D. Eska, w: *Metamorfozy czasu*, Warszawa 1977, s. 177.
[24] B. Zakrzewski, dz. cyt., s. 120-121.

Elwira Tomczyk
(Białystok)

„BABA" MICKIEWICZA: *GOLONO, STRZYŻONO*; *ŻONA UPARTA*

Na papierze szarobiałym, bez znaków wodnych, pismem pospiesznym, z licznymi przekreśleniami zapisał Mickiewicz dwie bajki, które przez badaczy nie zawsze są wliczane do tego gatunku. Konrad Górski zdecydowanie stwierdza, że zarówno *Golono, strzyżono*, jak i *Żona uparta* należą do humorystycznych powiastek, ponieważ brak w nich jakiegokolwiek pierwiastka alegorycznego[1].

Można rzec, że ten incydentalnie wykorzystywany przez Mickiewicza gatunek stanowi dziwny element jego twórczości. Z jednej strony, tłumaczenie Lafontaine'a było jedną z jego pierwszych prac literackich, z drugiej zaś, za życia poety ukazały się tylko dwa tego typu utwory, a i współcześnie niewielu mickiewiczologów zajmuje się tym problemem[2]. Należy też zauważyć, że nie da się jednoznacznie powiedzieć, do kogo bajki Mickiewicza są skierowane. Kazimierz Cysewski twierdzi, iż początkowo nie były one przeznaczone do obiegu czytelniczego dziecięcego[3]. Szczególnie zaś *Golono, strzyżono* czy *Żona uparta* – nienależące do typowych genologicznie bajek – nie dostarczają dziecięcemu odbiorcy alegorycznej wiedzy i mądrość o świecie. Choć trzeba przyznać, że i tu można dostrzec próbę dotarcia do uniwersalnej prawdy o człowieku, a mianowicie odnaleźć gorzką refleksję o naturze kobiety i konflikcie płci.

Właściwie nie wiadomo, kiedy powstały te utwory. Prawdopodobnie zostały napisane „przed jesienią 1839 roku"[4] podczas pierwszych lat związku z Celiną z Szymanowskich, kiedy ze szczególną siłą odkryła się jej „pokrętna osobowość zdominowana przez podejrzliwość, nieufność,

---

[1] Zob. K. Górski, *Mickiewicz jako bajkopisarz*, w: tegoż, *Mickiewicz. Artyzm i język*, Warszawa 1977, s. 211.

[2] *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, opr. S. Pigoń, Warszawa 1958, s. 69.

[3] K. Cysewski, *O bajkach Mickiewicza najbardziej ogólnie i wstępnie*, w: *Mickiewicz jako bajkopisarz*, red. K. Cysewski, Słupsk 2000, s. 5-7.

[4] A. Mickiewicz, *Dzieła poetyckie*, red. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1982, s. 325- 329.

gwałtowny emocjonalizm i dziesiątki kompleksów zrodzonych przez niepowodzenia, nieszczęścia, rozpacze”[5]. Są więc te drobiazgi poetyckie literackim świadectwem rozczarowania poety niesamowitym uporem żony. Alina Witkowska, pisząc o małżeństwie Mickiewicza, przywołuje opinię Klementyny z Tańskich Hoffmanowej na temat Celiny:

> (…) to kobiecinka filut, śmiała, stosownie do rodu swego wszędzie pcha się i wszędzie wlizie.

Z kolei Hipolit Błotnicki, sekretarz księcia Adama Czartoryskiego, wyrażając oburzenie emigracji ślubem Mickiewicza z Celiną, zapisał w dzienniku: „Mickiewiczowa Twardowska”, „On będzie czmychał”[6]. Ta aluzja literacka do *Pani Twardowskiej* jest oczywistą oceną charakteru Celiny i każe porównać żonę poety do żony-„samki” Twardowskiego, której boi się sam diabeł. Mefistofeles woli przecież przegrać w konflikcie z Twardowskim, niż rok cierpieć u boku jego małżonki – megiery, co też nie gwarantowało zwycięstwa[7].

Zatem kontekst biograficzny wierszowanej anegdotki *Golono, strzyżono* i powiastki *Żona uparta* pozwala stwierdzić, że są one odzwierciedleniem rozczarowania poety małżeństwem, odbiciem jego bolesnych przeżyć związanych z relacjami z małżonką, może nawet przerażenia napastliwością chorej psychicznie Celiny. Alina Witkowska przywołuje słowa Eustachego Januszkiewicza, który stwierdził, iż Mickiewicz tak głęboko przeżywał problemy małżeńskie, że „chciał się z trzeciego piętra rzucić, żeby koniec swej męczarni znaleźć”.[8]

W obu bajkach wieszcza pojawia się bohaterka – „baba”, podobna do żony Twardowskiego. Dlaczego właśnie baba i dlaczego w bajkach? Stara czy młoda?

Warto w tym miejscu zastanowić się nad etymologią słowa „baba”. Brückner podaje trzy pierwotne znaczenia: „matka ojca lub matki”, „zamężna kobieta”, „stara baba”, które nabrały później rozmaitych znaczeń przenośnych[9]. Pojawia się więc „baba” jako określenie gruszki o szpetnym wyglądzie lub jest to też zamieszkująca bajki i baśnie „baba

[5] A. Witkowska, *Celina i Adam Mickiewiczowie*, Kraków1998, s.63.
[6] Tamże, s. 70.
[7] K. Cysewski, *O „Balladach i romansach” Mickiewicza. Interpretacje*, Słupsk 1987, s. 191.
[8] A. Witkowska, *Celina i Adam Mickiewiczowie*, Kraków 1998, s. 107.
[9] A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 1927, s. 9.

jaga”, „baba jędza”, czarownica, wiedźma. Jednak autor nie kładzie nacisku na pejoratywne znaczenie tego słowa.

Zupełnie inaczej wyglądają proporcje znaczeniowe w *Słowniku języka Adama Mickiewicza*[10]. Autorzy wskazują, że „baba” w twórczości poety jest przede wszystkim p o g a r d l i w ą n a z w ą k o b i e t y. Najwięcej takich użyć pojawia się w jambach, ale też w innych utworach, na przykład w III części *Dziadów*, gdzie z pogardą nazwana tak została zdeterminowana matka, niewygodna dla Senatora pani Rollison. Mickiewicz używa też słowa „baba” dla określenia kobiety wiejskiej, prostej, ciekawej, plotkującej lub baby – ludowej znachorki.

Sam wątek fabularny żony upartej był popularny już wcześniej i owocował obfitością utworów, choćby takich, jak satyra Wacława Potockiego *Golono, strzyżono*, której wypada poświęcić w tym miejscu nieco uwagi. O prawie dwa wieki młodsza bajka Potockiego jest krótsza, mniej zdramatyzowana i inaczej osadzona w realiach niż humoreska Mickiewicza. Mówi zaś o małżeństwie wadzącym się o to, czy sąsiad zgolił, czy też ostrzygł brodę. Powtarzany z uporem argument niewieści, że ostrzygł, doprowadza do ostrej kłótni. Kiedy jednak „od słów przyszło do rąk”, doprowadzony do ostateczności mężczyzna topi w rzece nieustępliwą żonę. Mało tego, mąż – przekonany o nieśmiertelnym uporze kobiety – szuka jej ciała w górze rzeki, mniemając, że popłynie ono pod prąd.

Idący gdzieś mąż z żoną po ławce przez wodę,
Ujźrą chłopa bez brody, co ongi miał brodę,
„Ba, wej, jak się nasz sąsiad wygolił” – mąż powie,
A żona: „Wżdyć to strzygł, a to znać po głowie!”
Znowu ten: „Ba, ogolił!”. Owa: „Ostrzygł!” – rzecze,
Tak długo między nimi owej było przecze,
Aż od słów przyszło do rąk, aż ją zepchnął z ławy.
Już tonie, już się baba napija Rudawy,
Już i z głową pod wodą na dnie łowi śliże,
Przecie palcami, rękę ukazawszy, strzyże.
Gdy się o tej sąsiedzi dowiedzą przygodzie,
Bieżą na dziw, a widząc, że przeciwko wodzie
Mąż jej szuka, wszyscy w śmiech, a ten rzecze: „Szkoda
Dziwić się; wszystkoć, prawda, na dół niesie woda,
Lecz niewiasta tak sprzeczna we wszystkim z natury
I po śmierci, rozumiem, płynęła do góry”.

[10] *Słownik języka Adama Mickiewicza*, T. 1, red. K. Górski, S. Hrabec, Wrocław – Warszawa – Kraków 1962, s. 20-21.

Łatwo zauważyć, że siedemnastowieczna trzynastozgłoskowa bajka Potockiego stanowi źródło fabuły dwóch powiastek Mickiewicza. Zasadą organizującą te bajki jest poetyka kontrastu: uparta kobieta – mężczyzna, żona – mąż, która ma uwypuklić przekonanie męskiego bohatera, że kobieta uparta nawet po śmierci będzie zaznaczać przekorę wobec wszystkich i wszystkiego i „popłynie z rzeką przeciw wody".

Jak zauważa Juliusz Kleiner, w *Golono, strzyżono* żartobliwym tonem serio we wstępie ogólnym chwali narrator lecznicze kwalifikacje baby, wiejskiej szeptuchy-uzdrowicielki, by zdanie o lekach zakończyć przysłowiem: „Nie masz na upór lekarstwa"[11]. Warto podkreślić, że chodzi tu o upór kobiecy.

U nas, kto jest niby chory,
Zwołuje zaraz doktory,
Lecz czując się bardzo słaby
Prosi chłopa albo baby.
Ci ze swego aptekarstwa
Potrafią i podagrze,
I chiragrze i głuchotom,
I suchotom i głupotom
Radzić. A i u nich wszakże
Nie masz na upór lekarstwa.[12]

Można śmiało stwierdzić, iż cała opowiastka o mazurskiej parze od samego początku pokazuje absurdalność sporu, gdyż narrator – mężczyzna, znający się więc na fachu golenia, od razu stwierdził bezsporny stan faktyczny – suka *była wpół golona.* Cały utwór staje się więc poetycką rozprawą potwierdzającą postawioną w pierwszej strofie tezę, iż na kobiecy upór nie ma lekarstwa. „Ja" mówiące wyraźnie identyfikuje się z poglądami nie tylko Mazura, ale i wszystkich, „co pod wąsem", a więc i autora utworu. A stąd już o krok do ogólnej refleksji o odwiecznym konflikcie płci, w utworze symbolicznie przekładającym się na argumenty brzytwy i nożyc.

Gdy po raz pierwszy zjawia się w tekście wyraz *golona*, zaczyna się wręcz – jak określił to Kleiner – taniec różnych form słów *golić* i *strzyc*[13]. Powagę męsko-damskiego sporu podkreśla zaangażowanie się

---

[11] *Satyra i humor w wierszach pisanych po „Panu Tadeuszu"*, w: *Studia inedita*, red. J. Kleiner, Lublin 1964, s. 306.
[12] A. Mickiewicz, *Dzieła poetyckie*, red. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1982, s. 326-329. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.
[13] *Satyra i humor w wierszach pisanych po „Panu Tadeuszu"*, w: *Studia...*, s. 306.

w kłótnię małżonków całego miasta, Zgierza, co – zdaniem Kleinera – swą powagą zaczyna miejscami przypominać Reja i *Krótką rozprawę*[14].

Konflikt kończy się tym, że męska część mieszkańców – Sąsiad, Żyd, Pleban i Pan – jednoznacznie stwierdza, że „suka jest ogolona". Jeśli jednak fabułę tej bajki można odczytać jako przykład „wojny płci", to nie powinno dziwić, że solidarność męskiej strony tylko wzmocniła upór kobiety. Niczym sekutnica tkwi więc ona przy swej racji, co kończy się dramatyczną próbą utopienia żony, baby upartej w sadzawce – tak jak się topi kadzie z ogórkami. Można się jednak zastanowić, czy śmierć żony usatysfakcjonowałaby Mazura? Chyba jednak drastyczność jego poczynań miała wymusić na bohaterce, znajdującej się w sytuacji ostatecznej, w której najsilniej działać powinien instynkt życia, przyznanie racji mężczyźnie. Trzeba też pamiętać, że kiedyś beczkę z ogórkami, które miały się ukwasić, zamykano i wrzucano na dłuższy czas na dno stawu podobno po to, by były smaczniejsze. Może więc Mazur – w przeciwieństwie do męża z bajki Potockiego, nie chciał utopić żony, a zależało mu na tym, by kobieta zmądrzała? Tyle że przedzgonny gest ofiary, „co palcami jakby dwiema nożycami Mężowi pod nosem strzyże", odebrał nadzieję na zwycięstwo męskiego „ja".

Ze zwięzłego i rzeczowego epilogu (w stylu ludowego finału baśniowego) dowiadujemy się więc, że chłop się poddaje:

> Na ten widok uciekł z wody,
> Ona poszła do gospody,
> On się puścił aż do Zgierza
> I tam przystał na żołnierza.

Czy da się znaleźć logiczne wytłumaczenie, dlaczego żona poszła do gospody? Przestrzeń gospody (karczmy) sama w sobie tworzy klimat zabawy i komizmu, ale też przywołuje znaną już z ballady Mickiewicza karczmę „Rzym"[15]. Zatem miałaby bohaterka *Golono, strzyżono* kojarzyć się z panią Twardowską, zaś jej małżonek z Belfegorem, ożenionym z sekutnicą czartem, który ucieka przed nią, może nie zaraz do piekła, ale do wojska w Zgierzu?[16]

---

[14] Tamże, s. 306.
[15] K. Cysewski*, O „Balladach i romansach" Mickiewicza. Interpretacje*, s. 190.
[16] K. Poklewska, *Diabły we wczesnej twórczości Mickiewicza*, w: *Księga w 170. rocznicę wydania „Ballad i romansów" Adama Mickiewicza*, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 1994, s. 62.

Należy pamiętać, że powiastka ta to niejako drugie podejście Mickiewicza do ludowości. Przedtem były przecież *Ballady i romanse*, *Dziady.* Interpretacja tychże prowadzi do romantyzmu wzniosłego, do epistemologii, do ducha narodu… Stwierdziwszy, że w tych utworach Mickiewicz był ludowy, należy zapytać, c z y z a ś w b a j k a c h j e s t p l e b e j s k i? Ich bohaterowie są przecież prości, dość głupawi, nie wypowiadają żadnych prawd moralnych. Okazują się wręcz prymitywni, czego nie można powiedzieć o rybakach czy świteziankach. Może więc motyw ludowy się strywializował?

Przypuścić wolno, iż wiele tłumaczy tu funkcja ludyczna bajki. Oto opowiedział Mickiewicz kawał, anegdotkę o tym, co się wydarzyło w Zgierzu. Przedstawił historię głupiego chłopa i głupiej, upartej baby, by rozbawić chorą żonę. Jak zauważa Mieczysław Jastrun, początek lat czterdziestych był okresem napadów obłędu pani Celiny. Wysłuchując jej okropnych krzyków, pilnując, by nie wyskoczyła prze okno lub nie przebiła się nożem, a za chwilę obserwując jej cichą, nieruchomą postać siedzącą gdzieś w ciemnym pokoju, mógł Mickiewicz próbować bawić żonę właśnie bajką[17]. Czy tak było, mogło być? Listy Mickiewicza do żony Celiny z okresu jej choroby pokazują sytuację tak dramatyczną, że trudno uwierzyć w opowieść o terapeutycznej funkcji literatury, szczególniej bajki…

Lecz można też przyjąć, że w okresie rzekomego uzdrowienia Celiny z Szymanowskich przez Andrzeja Towiańskiego oddał się Mickiewicz po prostu czystej radości pisania. W takiej sytuacji byłyby to utwory bez głębi, niewymagające głębszej interpretacji, czyli broniące się wyśmienicie i wystarczająco właśnie funkcją ludyczną, bez doszukiwania się sensów naddanych, ukrytych kodów semantycznych.

Jeśli jednak przyjmiemy, że bajka jest odpowiedzią na nieporadne pytanie dziecka, to należy zadać kolejne pytanie, dlaczego poeta nie napisał po prostu typowej bajki ze zwierzęcym bohaterem?

Może więc sprawa jest jednak poważniejsza? Może w humoreskach tych pojawia się o wiele poważniejsza problematyka? Być może okazuje się, że kiedy wieszcz pisał o ówczesnym polskim wschodzie, o Kresach, to uwznioślał rzeczywistość (*Pani Twardowska*), kiedy zaś myślał o Polsce centralnej, czy w ogóle o mieście, na przykład nadsekwańskim – to deprecjonował własnych bohaterów. Tam była Litwa, natura tajem-

[17] M. Jastrun, *Mickiewicz*, Warszawa 1949, t. II, s. 91.

nicza, piękna, romantyczna, tu – miasto, centrum, kultura. Miasto – świat chaosu, nieszczęścia osobistego, wykorzenienia.[18]

W scenerii miejskiej toczy się fabuła drugiej bajki – zatytułowanej jednoznacznie: *Żona uparta.*

Teraz tyle samobójstw, że czyhają straże
Nad rzeką. Niech no człowiek się pokaże,
Co na afisze nie patrzy
I od korzenników bladszy,
Niedbale utrzewiczony
I źle urękawiczniony:
Myślą, że się chce topić;
A więc pełni zgrozy
Ratują go od śmierci, a wiodą do kozy.
Taki to jakiś, po Sekwany brzegu,
Biegł przeciw wody. Żandarm zatrzymał go w biegu
I urzędownie pyta o powody
Tego biegu przeciw wody.
„Nieszczęście! – woła biedak – pomocy! ratunku!
Żona mi utonęła, żona, iż tak rzekę,
Wpadła mi w rzekę".
A na to żandarm mu rzecze:
„O, praw hydrauliki nieświadom człowiecze!
Szukasz utopionego ciała w złym kierunku.
Ono z góry w dół płynie wedle praw przyrody,
A ty za żoną biegniesz przeciw wody?"
„Boć to ciało – rzekł szukacz – było w życiu dziwne,
Zawżdy wszystkiemu przeciwne:
I domyślać się mam pewne powody,
Że popłynęło z rzeką przeciw wody".

Również w tym utworze główną bohaterką – choć pojawiającą się tylko pod postacią utopionego ciała – jest kobieta – baba widziana oczyma męskiego „ja". Narrator tego utworu, w przeciwieństwie do Mazura z poprzedniej opowiastki – nie ma złudzeń, doskonale zna naturę kobiecą. Chyba jest też pogodzony z „babskim" uporem, stąd też bierze się obecna w jego wypowiedziach i r o n i a[19]. Można powie-

[18] Gdy chodzi o opozycje, aporie, pęknięcia świata Mickiewicza, zob. M. Kuziak, *Wielka całość. Dyskursy kulturowe Mickiewicza*, Słupsk 2006; J. Ławski, *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Białystok 2003; M. Burzka-Janik, *W poszukiwaniu centrum. Dom i bezdomność z życiu i twórczości Adama Mickiewicza*, Opole 2009.

[19] Por. Z. Mitosek, *Co z tą ironią?*, Gdańsk 2013.

dzieć, że Mickiewicz, opisując zachowanie poszukiwacza ciała żony, w istocie dokonuje pośredniej charakterystyki całego niewieściego rodu.

Bohater bajki nie mógł być przecież tak bardzo uległym i całkowicie pozbawionym samodzielnego myślenia mężczyzną, by szukać żony w miejscu zaprzeczającym prawom fizyki. Zdaje się, że to nie rozpacz odebrała mu zmysły i zamiast w dół rzeki pobiegł szukać ciała żony w górę. Kiedy bowiem żandarm pyta go, dlaczego idzie, szukając topielicy, w górę, a nie w dół rzeki, odpowiada:

> Boć to ciało – rzekł szukacz – było w życiu dziwne,
> Zawżdy wszystkiemu przeciwne:
> I domyślać się mam pewne powody,
> Że popłynęło z rzeką przeciw wody.[20]

Taka odpowiedź, podszyta żartem, czy wręcz ironią, jest utrzymana w tym samym tonie, co wcześniejsze tłumaczenie się mężczyzny żandarmowi, kiedy – niby pełen rozpaczy czy przerażenia – posunął się nawet do żartu słownego (*że tak **rzekę**, wpadła mi w **rzekę***). Komizm użyty przez Mickiewicza jest, według Kleinera, komizmem nonsensu, z jednej strony specjalnie uzasadnionego psychologią męża przyzwyczajonego do niesamowitego uporu, z drugiej – przybierającego pozory logiki.[21]

Dystans, jaki zyskał bohater Mickiewicza wobec werterowskiego stosunku do kobiet, widoczny jest również w humorystycznym spojrzeniu na śmierć. Można powiedzieć, iż upór i zawziętość żony skutecznie wyleczyły go, a tym samym autora utworu (biorąc pod uwagę kontekst biograficzny), z idealistycznego postrzegania kobiet. Poeta wyraźnie ośmiesza Gustawową, sentymentalno-romantyczną modę na samobójstwa, wobec której policja musi stosować środki zaradcze. Mianowicie, podejrzanych – to znaczy bladych, „niedbale utrzewiczonych i źle urękawiczonych" osobników zamykając w więzieniu. Okazuje się jednak, że nadsekwański blady bohater, jakby bawiąc się zaistniałą sytuacją, sprawia żandarmom śmieszną niespodziankę, gdyż nie śmierci szuka, lecz żony, która utonęła.

Jaka więc jest ta „baba" Mickiewicza – stara, młoda? Wydaje się, iż jest sumą rozczarowań młodego romantycznego marzyciela, który w życiu rodzinnym poznał inne, to codzienne oblicze kobiety. Ani mło-

[20] A. Mickiewicz, *Wiersze*, Warszawa 1982. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.
[21] J. Kleiner, *Satyra i humor w wierszach pisanych po „Panu Tadeuszu"*, w: *Studia…*, s. 305.

da, ani stara – iluzoryczna, fantazmatyczna w młodości, zrzędliwa jako żona, źródło udręk męskiego „ja".

Na koniec warto jeszcze raz się zastanowić, dlaczego to „przed jesienią 1839 roku" Adam Mickiewicz napisał dwie bajki i dlaczego ich bohaterką uczynił upartą babę? Najtrafniejszą odpowiedź na te pytania daje Dorota Siwicka, przekonując:

> Może należałoby powiedzieć – przypominając rozważania Freuda o humorze – że bawiąc się w bajkach, Mickiewicz tworzył małe oazy, pozwalające mu tworzyć z dala od siebie traumy świata zewnętrznego. Zachowywałby się wtedy jak dorosły, który opowiada bajkę dzieciom i wskazuje im, że kiedy tak się przejmują swoimi sprawami i tak się boją, są śmieszne, całkiem jak zwierzątka. Tylko że dzieckiem, któremu miał to opowiadać, był on sam. Tak degradując siebie do dziecka, do zwierzęcia, humorysta zyskuje żartobliwy dystans, stawiający tamę cierpieniu. (…) Bajki były więc może dla Mickiewicza małymi enklawami swobody – różnie rozumianej wolności: od bólu od powagi, od nadmiaru romantycznych powinności (…)[22].

Zatem, by poradzić sobie z myślami samobójczymi, by uciec od domowej wojny kobiet i mężczyzn, wojny siebie jako ojca i męża z żoną i matką Celiną, czmychnął Mickiewicz w świat bajek, które napisać miał dla samego siebie… Czy tak?

---

[22] D. Siwicka, *Zapytaj Mickiewicza*, Gdańsk 2007. Por także: *Mickiewicz w Gdańsku: rok 2005. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej na 150-lecie śmierci poety*, red. J. Bachórz, B. Oleksowicz, Gdańsk 2006; M. Piechota, *„Słowo to cały człowiek" – studia i szkice o twórczości Mickiewicza*, Katowice 2011.



Wojciech Korneli Stattler, *Księżna Izabela Czartoryska w podeszłym wieku*, ok. 1830 r.

Anna Jazgarska
(Warszawa)

CIEMNOŚĆ I KURZ. O SPOJRZENIU STARCA W DZIEŁACH ADAMA MICKIEWICZA I JULIUSZA SŁOWACKIEGO

> Nie dziw się, że mnie
> w grobach pierwszego
> spostrzegłeś, starość
> mnie prowadziła…

„Programowość" *Romantyczności* Adama Mickiewicza sprawia, że każda próba interpretacji tego dzieła obarczona jest niebezpieczeństwem utkwienia w pułapce „wielkich haseł". „Powrót do Natury", „nobilitacja kontrkultury" czy wreszcie „rewolucja młodości"[1] – to, co stanowi przecież o wielkości i nowatorstwie Mickiewiczowskiego dzieła, stało się na przestrzeni lat (i kolejnych interpretacji) swoistym przekleństwem *Romantyczności*; rodzajem maskującej fasady, której solidne podstawy uniemożliwiają dotarcie do głębszych warstw dzieła, warstw, które – dostrzeżone – nieoczekiwanie ujawniają znaczenia w większości interpretacji nieobecne, pomijane, ignorowane.

Jeśli spojrzeć na *Romantyczność* przez pryzmat właśnie owej „programowości", interesujący mnie motyw s t a r c z e g o s p o j r z e n i a będzie tu oczywiście funkcjonował jako synonim szeroko rozumianego zniedołężnienia: duchowego, mentalnego i cielesnego.

> Wedle romantycznych wyobrażeń tylko sprzysiężenie młodzieńców mogło pchnąć świat „nowymi tory", jak o tym mowa w *Odzie do młodości*. Gotowość do nieskończonego, bezgranicznego poświęcenia wyróżniała młodzież od reszty społeczeństwa, a zwłaszcza już odgradzała ją od samolubnych i małodusznych „starców", które takie widzą świata koło, jakie tępymi zakreślają

[1] Zob. M. Janion, *Romantyzm a początek świata nowożytnego*, w: tejże: *Gorączka romantyczna*, Gdańsk 2007, s. 21-42.

oczy. Bohaterowie romantycznych pokoleń: Wallenrod, Kordian, Konrad ujawniają podobną postawę w całej rozciągłości. Język literatury romantycznej stał się językiem spisku – i to w wielu znaczeniach – bo nie tylko językiem spisku, gotującego insurekcję, ale także i przede wszystkim językiem spisku młodzieńców przeciw obumarłemu, zimnemu światu, przeciw mędrkom, starcom i filistrom.[2]

Pomimo tego, że zarówno wspomniana na początku *Romantyczność*, jak i wcześniejsza *Oda do młodości* należą do pierwszych utworów Mickiewicza, pierwszych utworów romantyzmu polskiego w ogóle, to jednak nie są one wcale zapisem przygotowań do walki ze Starcami, nie są też zapisem samej walki. Są – można by rzec – „aktem poinsurekcyjnym", którego sednem, istotą jest rzucony w finale *Romantyczności* okrzyk-klątwa: „Nie znasz prawd żywych, nie obaczysz cudu!"[3]. Okrzyk ten jest zarówno rozpoznaniem oraz wskazaniem Wroga, jak i jednoczesnym odczytaniem wyroku, od którego nie ma odwołania, wyroku zdumiewającego swoją bezwzględnością. Zdumiewającego, bowiem w balladzie współistnieje on z głębokimi pokładami współczucia i zrozumienia.

W kontekście romantycznej kultury młodość, jak napisała Maria Janion, pojmowana jest „nie tyle jako kategoria biologiczna bądź też socjologiczna, ile jako konstrukcja ideologiczna, jako rękojmia autentyczności, *prawdy życia*"[4], starość natomiast postrzegana jest jako zniedołężnienie zarówno duchowe, mentalne, jak i cielesne. Romantyczny starzec to obumarła dusza, obumierające ciało i przede wszystkim – jak przekonują pierwsze utwory Mickiewicza – martwe oko:

Niechaj, kogo wiek zamroczy,
Chyląc ku ziemi poradlone czoło,
Takie widzi świata koło,
Jakie tępymi zakreśla oczy.

Koło świata, okrąg stał się w romantycznej kulturze przestrzenią nieskończenie głęboką, wielowymiarową. W *Metamorfozach czasu* Georges Poulet opisuje romantyczną koncepcję okręgu słowami Hegla: „Ci, których nieskończonością jest ja, są sami nieskończeni, ich refleksje nad sobą nie są kręgami prostymi, lecz kręgami, które wywodzą się

[2] Tamże, s. 39.
[3] Wszystkie fragmenty dzieł Adama Mickiewicza cytuję za wydaniem: A. Mickiewicz, *Dzieła poetyckie*, T. 1-5, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1981.
[4] M. Janion, dz. cyt., s. 38.

z innych kręgów, które są kręgami kręgów”.[5] W *Odzie do młodości* temu bezkresnemu okręgowi romantycznego jestestwa, będącemu zarazem romantyczną wizją świata, przeciwstawiony został o k r ą g , który zakreśla tępymi oczyma starzec. Nie ma w tym okręgu nic z głębi romantycznego koła, które dla „młodego” wiecznie się rozszerza, jest symbolem nieskończoności duszy i świata. Nieprzekraczalne granice ciasnego koła, w którym egzystuje starzec, wyznacza jego spojrzenie – widzi ono tylko to, co jest mu najbliższe, nie próbuje przeniknąć widzialnej warstwy świata i rzeczy, wystarczy mu ich powierzchnia; nie patrzy w gwiazdy, w niebo, zadowala go to, co ziemskie, namacalne, stałe. Taka wizja starczego spojrzenia z *Ody do młodości* została spotęgowana w *Romantyczności*:

> „Słuchaj, dzieweczko!” – krzyknie śród zgiełku
> Starzec i na lud zawoła:
> „Ufajcie memu oku i szkiełku,
> Nic tu nie widzę dokoła.”
> „Duchy karczemnej tworem gawiedzi,
> W głupstwa wywarzone kuźni.
> Dziewczyna duby smalone bredzi,
> A gmin rozumowi bluźni”.
> „Dziewczyna czuje – odpowiadam skromnie –
> A gawiedź wierzy głęboko;
> Czucie i wiara silniej mówi do mnie
> Niż mędrca szkiełko i oko.
> „Martwe znasz prawdy, nieznane dla ludu,
> Widzisz świat w proszku, w każdej gwiazd iskierce.
> Nie znasz prawd żywych, nie obaczysz cudu!
> Miej serce i patrzał w serce!”

„S z k i e ł k o ”, narzędzie pozwalające ujrzeć fizyczność świata w powiększeniu, ostrzej, szczegółowiej, jest dla romantyka bezwartościowym rekwizytem. W balladzie Mickiewicza „szkiełko” stanie się symbolem zarówno spojrzenia, oka starca, jak i przestrzeni jego egzystencji. Dla starego uczonego „szkiełko” będzie swoistym atrybutem władzy nad światem, da mu wrażenie panowania nad nim, poczucie bezpieczeństwa w przestrzeni dokładnie przez niego „obejrzanej”. W jego przekonaniu „szkiełko” czyni spojrzenie doskonalszym, bardziej precyzyjnym, jeszcze bardziej przenikliwym. Tymczasem w kontekście utworu Mickie-

[5] G. Poulet, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, wybór J. Błońskiego i M. Głowińskiego, przedmowa J. Błoński, tłum. W. Błońska, D. Eska, A. Siemek, A. Stepnowski, P. Taranczewski, Warszawa 1977, s. 445.

wicza „szkiełko" rozumiane jest jako rodzaj pułapki. Nie czyni spojrzenia starca doskonalszym, przeciwnie – nie pozwala mu wyjść poza najbardziej powierzchniową warstwę świata, zamyka go w ciasnym kręgu rzeczy, przedmiotów, nieistotnych dla poznania świata fizycznych szczegółów. Unieruchamia spojrzenie starca, unieruchamia jego samego.

Tak, pokrótce, przedstawia się w *Romantyczności* motyw starczego spojrzenia w kontekście „programowego" hasła „młodość kontra starość". Hasła „słusznego" i prawdziwego, ale czy rzeczywiście w jego ramach zamykają się wszystkie znaczenia młodzieńczego dzieła Mickiewicza?

Romantyczność rozpoczyna się od próby nawiązania dialogu. „Jako forma podawcza ta dialogowość będzie dominować w utworze, nadając mu zdecydowanie dramaturgiczny charakter"[6], ale też dialogiczna formuła przekłada się w *Romantyczności* na głęboko „dialogiczną treść"[7]. Najbardziej powierzchniową warstwą utworu jest dialog – czy też próba dialogu – pomiędzy trojgiem bohaterów: rozpaczającą Karusią, narratorem-poetą i Starcem. Dialog z „obłąkaną" dziewczyną, który próbuje podjąć narrator-poeta w pierwszych fragmentach utworu, nie udaje się, nie jest to jednak ważne, nie świadczy bynajmniej o porażce romantyka. Długi monolog dziewczyny, który następuje potem, jest bowiem monologiem tylko w sensie formalnym, jako wypowiedź jednego bohatera[8]. „W istocie natomiast stanowi głęboki i najprawdziwszy dialog: wewnętrzną, duchową, całkowicie zatopioną we własnej i osobnej rzeczywistości rozmowę"[9]. Ryszard Przybylski napisał, że „Karusia jest w istocie romantycznym, balladowym wcieleniem" nowotestamentowej idei człowieka wewnętrznego[10]. Innymi słowy, monolog-dialog Karusi to nic innego, jak – używając słów Georgesa Pouleta – symboliczny obraz romantyka, który objawił się sobie jako centrum[11].

To, co na tle innych ballad Mickiewicza jest w *Romantyczności* zastanawiające, to realia jej tła – niemal całkowicie puste. *Romantyczność* wolna jest od tych wszystkich elementów, które w innych balladach stanowią tradycyjny składnik świata przedstawionego – tajemniczych i de-

[6] J. Brzozowski, *Odczytywanie znaczeń. Studia o poezji Mickiewicza*, Łódź 1997, s. 26.
[7] Tamże.
[8] Tamże, s. 27.
[9] Tamże.
[10] Zob. R. Przybylski, *Romantyzm jako przepaść klasyka*, w tegoż: *Klasycyzm czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983, s. 372.
[11] G. Poulet, dz. cyt., s. 433.

monicznych zjawisk natury, dziwności, mroku[12]. Ta dojmująca pustka skłania tym bardziej do twierdzenia, że przestrzeń topograficzna jest w tym dziele Mickiewicza mało ważna, że ważniejsza – najważniejsza! – jest inna przestrzeń: pejzaż wewnętrzny. Marta Piwińska napisała, że o jedności ballad jako cyklu nie stanowi wcale topograficzna – demoniczna, groźna i tajemnicza – przestrzeń przyrody, lecz „przetopienie realnych krajobrazów na to, co nazywa się pejzażem wewnętrznym"[13]. Badaczka przyznaje, że zdefiniowanie owego pejzażu wewnętrznego niesie niebywałą trudność i poprzestaje na stwierdzeniu, iż jest on swego rodzaju „klimatem duszy"[14], znakiem i ekspresją romantycznego wnętrza.

Jeśli przyjąć, że *Romantyczność* jest także – na jednym ze swych poziomów – swoistą ekspresją romantycznego wnętrza, to postać „obłąkanej" Karusi jest właśnie – jak zaznaczyłam wcześniej – symbolem fundamentalnego dla romantyka doświadczenia: odkrycia, że „ja", centrum jestestwa jest niczym innym, jak nie dającą się nigdy przeniknąć do końca t a j e m n i c ą. Tajemnicą, z którą romantyk zawsze będzie próbował podjąć dialog – tak jak narrator próbuje rozmawiać z Karusią – ale taką tajemnicą, która będąc częścią romantycznego jestestwa zawsze będzie światem wewnątrz świata, dialogiem wewnątrz dialogu, całkowicie zatopioną w swojej osobności rzeczywistością.

Jednakże odkrycie centrum własnego jestestwa i uzmysłowienie sobie nierozwiązywalnej tajemnicy, która się w owym centrum kryje, to nie jedyne doświadczenie, które stało się udziałem romantyka. Odkryciu głęboko skrywanego, obleczonego mrokiem i tajemnicą „ja" towarzyszy uświadomienie sobie, że owo „ja" jest częścią okręgu, że „ja" nie jest oderwane od zewnętrzności; jest jej częścią, tkwi w niej, jednak nie jest wcale naturalnie i nieodwołalnie z nią sprzężone[15]. Przeciwnie: „nie istnieje żadne przyrodzone powinowactwo, które nadawałoby im nierozłączność"[16]. Georges Poulet tak napisał o romantycznej kondycji:

> Po raz pierwszy wyraźnie ujawnia się świadomość nieidentyczności oddzielającej „ja"-centrum od okręgu nie-„ja". Od chwili jednak, w której stwierdzenie tej nieidentyczności narzuca się świadomości, odsłania się tu dwojaka tajemnica. Okrąg nie jest już podobny do centrum – czymże więc jest? Chłód natury, jej odmowa udziału w naszych własnych przeżyciach nada-

[12] J. Brzozowski, dz. cyt., s. 30.
[13] M. Piwińska, *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk 2003, s. 43.
[14] Tamże.
[15] G. Poulet, dz. cyt., s. 431.
[16] Tamże.

> je jej charakter nieprzeniknionej głębi. (…) Być w centrum pośród rzeczy znaczy więc odtąd tyle co zdawać sobie sprawę, jak dalece centrum różni się od tych rzeczy. (…) Tak więc bohater romantyczny (…) doświadcza owej zasadniczej opozycji, jak zachodzi między umysłem-centrum a peryferyjną rzeczywistością. Tak czy owak, musi on, wbrew swym pragnieniom, raz na zawsze porzucić tak dlań pociągającą koncepcję świata podobnego do wrażliwej tkanki, w której bodźce rozchodzą się bez przeszkód. Rzeczywistość nie jest taka, jest inna. (…) Centrum, zmuszone pozostać sobą, staje się odtąd świadome własnej izolacji.[17]

Wyrazem tej świadomości jest w balladzie bez wątpienia brak dialogu pomiędzy Karusią a „złym tłumem”, który można ująć jako obraz innej niż „ja” zewnętrzności.

Na arenie wewnętrznego pejzażu romantycznego jestestwa pojawia się ktoś jeszcze – Starzec, który także próbuje podjąć z rozpaczającą Karusią dialog. Oczywiście dialog ów, nieudany, wpisać należy w opozycję „starość kontra młodość”, ujmując starca jako głos odchodzącego pokolenia, który rodzącej się u młodego romantyka samoświadomości nieprzystawalności „ja” do okręgu świata nie rozumie i nie chce zrozumieć. Jednak na tym rola Starca się nie kończy. Jest w oskarżeniu, które w finale narrator-poeta rzuca Starcowi fragment zastanawiający:

> Widzisz świat w proszku, w każdej gwiazd iskierce.

Świat w proszku, najdrobniejszy szczegół kosmosu, iskra gwiazdy – dla romantyka kosmos to nieskończony ogół, w którym każdy najdrobniejszy szczegół był wyrazem niepojętej całości. Doskonałym przykładem owego postrzegania wszechświata przez romantyka jest wiersz Williama Blake’a *Wróżby niewinności*, w którym czytamy:

> Zobaczyć świat w ziarenku piasku,
> Niebiosa w jednym kwiecie z lasu.
> W ściśniętej dłoni zamknąć bezmiar,
> W godzinie – nieskończoność czasu.[18]

To docieranie do całości poprzez szczegół jest cechą charakterystyczną wyobraźni romantycznej, także wyobraźni Adama Mickiewicza, w dziełach którego wielokrotnie obserwujemy gwałtowną zmianę perspektywy: spojrzenie kosmiczne nagle zmienia się w kontemplację drobnego szczegółu i na odwrót. Także gwiazdy, o których mowa

---

[17] Tamże, 431-432.

[18] W. Blake, *Wróżby niewinności*; w tegoż: *Poezje wybrane*, wybrał, przełożył i wstępem opatrzył Z. Kubiak, Warszawa 1972, s. 104.

w finałowym fragmencie *Romantyczności* stały się szczególnym punktem „konstelacji poetyckiego kosmosu Mickiewicza”[19]. Widzenie świata w proszku, w każdej gwiazd iskierce brzmi jak *credo* romantycznego widzenia, odbierania wszechświata, tymczasem w *Romantyczności* – co zdumiewające – *credo* to zamienia się w wyrzut skierowany ku „niewidzącemu” Starcowi! Jeśli trzymać się przyjętej tezy, iż *Romantyczność* wraz z jej bohaterami jest obrazem „klimatu” romantycznej duszy, można zaryzykować twierdzenie, że Starzec w swoisty sposób także – podobnie, jak i Karusia – jest odbiciem fundamentalnych, przełomowych dla romantyka doświadczeń. W tym przypadku chodzi właśnie o opisane przez Pouleta doświadczenie obcości wszechświata wobec „ja”-centrum. Starzec widzi świat poprzez szczegół, który staje się dlań wyrazem całości. Jednak to widzenie nie przekłada się na możliwość pełnego doświadczenia, wniknięcia w ową całość.

> Świat istnieje, otacza nas zewsząd, lecz jest niedostępny i nic się w nim nie rozprzestrzenia. Z jednej więc strony stoi jaźń, z drugiej wszechświat otaczający, okrąg odrębny, zamknięty, boleśnie od niej daleki, gdyż pozbawiony jakiegokolwiek z nią kontaktu.[20]

Jeśli – ryzykownie – uznać, że na pewnym poziomie *Romantyczności* Starzec staje się odzwierciedleniem doświadczeń narratora-poety, wyrzut skierowany do niego w finale – „Widzisz świat w proszku, w każdej gwiazd iskierce” – może być w istocie okrzykiem zawodu romantycznego „ja”, które odkrywa ogrom wszechświata poprzez najdrobniejszy jego szczegół, jednocześnie doświadczając go jako nieprzeniknioną głębię, niezgłębialną tajemnicę. Spojrzenie Starca byłoby więc także – paradoksalnie – spojrzeniem samego romantyka, który widzi, ale nie jest w stanie przeniknąć widzianego. W takim porządku pułapka, w której Starca zamyka Mickiewicz, byłaby pułapką romantycznego jestestwa; jestestwa, które staje się tym bardziej niezrozumiałe, im bardziej jest kontemplowane. Tej pułapce tajemnicy „ja”-centrum przeciwstawiona jest tajemnica okręgu wszechświata, który widziany uświadamia bolesną obcość.

Próbując uciec od programowych haseł, którymi obwarowana jest *Romantyczność* Mickiewicza, odkrywamy ze zdumieniem, jak głęboko programowy jest ów utwór. Programowy w tym sensie, iż niesie ze sobą obraz romantycznej duszy, która uświadamia sobie z całą mocą istnienie

---

[19] M. Piwińska, dz. cyt., s. 33.
[20] G. Poulet, dz. cyt., s. 431.

własnego, otoczonego tajemnicą „ja"-centrum, „ja" egzystującego wewnątrz okręgu wszechświata, który także okazuje się nieprzeniknioną tajemnicą. Programowy, zawiera bowiem głęboką wiarę w sens istnienia obu tajemnic, która stanie się fundamentem romantycznego światopoglądu. Programowy, ponieważ niesie ze sobą hasło-postulat podejmowania prób dialogu, prób dotarcia do obu tajemnic: „ja" i wszechświata.

Oda do młodości i *Romantyczność* wepchnęły starca w ciasny krąg jego skażonego martwotą spojrzenia; spojrzenia zniedołężniałego, ślizgającego się po powierzchni świata. Jednak romantyczna wyobraźnia Mickiewicza nie pozwoliła starcowi długo egzystować w tej wąskiej przestrzeni ślepnących oczu i odgradzającego go od głębi świata „szkiełka". Szybko go z niej wydobyła i poprowadziła gdzie indziej. W ciemność, szaleństwo i śmierć.

***

Kto z ziemi patrzył ku słońcu,
Marzył nieba i gwiazd loty
I nie znał ziemi, aż w końcu,
Wpadł w otchłań ciemnoty (…)
Kto wspominasz dawne chwile,
Komu się o przyszłych marzy,
Idź ze świata ku mogile,
Idź od mędrców do guślarzy!
Mrok tajemnic nas otacza,
Pieśń i wiara przewodniczy,
Dalej z nami, kto rozpacza,
Kto wspomina i kto życzy.

Jeśliby szukać dowodu na swoistą „nieobliczalność" wyobraźni Adama Mickiewicza, jednym z najbardziej dobitnych będzie powyższy fragment *Widowiska*, który Marta Piwińska określiła słusznym mianem „anty-ody do młodości"[21]. Wezwanie do lotów ponad, wzwyż; do spojrzenia w górę, w słońce, w Kosmos; wezwanie do przekroczenia, do wyjścia poza granice własnego „ja", poza granice własnej wyobraźni i spojrzenia na świat z perspektywy boskiej, kosmicznej, które stało się treścią *Ody do młodości*, ma w twórczości poety swój „mroczny" odpowiednik. Pokazuje on wyraźnie, że wyobraźnia Mickiewicza nie ustawała w poszukiwaniach d o ś w i a d c z e ń t r a n s g r e s y j n y c h, granicznych. Pieśń Guślarza – podobnie jak *Oda do młodości* – także wzywa do zerwania z pętami rozumu, umysłu, wyobraźni; także nawołuje

[21] M. Piwińska, *Rozpaczający starzec*, „Teksty" 1979, nr 1(43), s. 74.

do przejścia. Jest to jednak przejście o innym charakterze: zejście w głąb, w mrok, w noc.

> Ciemno wszędzie, głucho wszędzie,
> Z czujnym słuchem, z bacznym okiem
> Speszmy się w tajnym obrzędzie,
> Z cichym pieniem, wolnym krokiem;
> Wszak nie nucim po kolędzie,
> Nucimy piosenkę żałoby;
> Nie do dworu z nowym rokiem, –
> Ze łzami idziemy na groby.

Starcom Adama Mickiewicza nie dane jest już wzlecieć i szybować na wysokościach; niebo i słońce nie jest już dla nich. Im pozostała jedynie noc. Guślarzowi z *Widowiska* najbliżej jest – spośród gromady wiejskiej, która mu towarzyszy – do śmierci, dlatego to on stoi na czele procesji, która zmierza „ku mogile", ku spotkaniu ze zmarłymi. Spojrzeniu Guślarza nie przeszkadza mrok cmentarzy, widzenie „fizyczne" na nic już mu się nie zda. Świat, na spotkanie którego prowadzi wiejski lud, istnieje poza zasięgiem oka fizycznego. Zmarłych dostrzeże jedynie „oko duszy", a to znamionuje u starca niezwykłą bystrość i przenikliwość. „Z bacznym okiem", ze spojrzeniem obarczonym latami wspomnień i doświadczeń starzec jest idealnym przewodnikiem pomiędzy światem żywych i umarłych. Pieśń młodych, pieśń z *Ody do młodości* każe zostawić w tyle starość, bo też starość to śmierć, zamknięcie, pułapka ślepnącego spojrzenia. Starzec przekonuje: w tym mroku, w tej starczej ruinie spojrzenie znajdzie więcej niż w promieniach oślepiającego słońca. Doświadczy przekroczenia, transgresji; odnajdzie inny wymiar świata i duszy. Oślepnie stłumione ciemnością po to, aby zobaczyć więcej.

Przemierzający mroki nocy Guślarz nie jest jedynym starcem w *Widowisku*, „w pierwszej części *Dziadów* (…) przemawia także inny Starzec, który nie jest guślarzem, nie ma nic wspólnego z tradycją, ludem, historią ani nową wyobraźnią, który nie ma w ogóle już nic wspólnego z niczym"[22]. Starzec ten, w przeciwieństwie do Guślarza, nie chce bratać się młodymi. Jest zamknięty w pułapce zniedołężniałego ciała, ma „słabe oczy", „uszy słabe", stracił niemal wszystkich; tych, którzy pozostali, już nie rozpoznaje. Nie odróżnia dnia od nocy, tkwi w wiecznych ciemnościach, „w dzień błądzi i żywych nie słyszy". Nie poznaje świata, bo też jego świat dawno już przemienił się w proch, a jedyne, co

[22] Tamże.

mu pozostało, to „znajome lądy i wyspy" wspomnień. Także zmierza w stronę cmentarza, jednak w przeciwieństwie do przemierzającego nieustannie granicę pomiędzy światem żywych i umarłych Guślarza, jest to dla niego podróż bezpowrotna. Towarzyszy mu Dziecię, które spełnia jego ostatnią prośbę: śpiewa „ulubioną i tyle powtarzaną razy" pieśń o Młodzieńcu przemienionym w kamień. W interpretacji Marty Piwińskiej właśnie Starzec i Młodzieniec z pieśni to figury sobowtórowe:

> Lecz co to za historia została opowiedziana w tej balladzie, którą chciał usłyszeć na pożegnanie ze światem kamieniejący wewnętrznie Starzec? Przecież to ta sama historia, jego historia. Jak podobny jest ten Młodzieniec do „dziada"! Obaj stracili wszystko i wspaniałym gestem odwracają się od świata. Pokochali noc, idą na zatracenie i niczego już nie pragną.[23]

Jest więc zatem owa pieśń opowieścią o „mocy" starczego spojrzenia, mocy autodestrukcyjnej, ale też i gwarantującej doświadczenie granic siebie, doświadczenie krańca egzystencji. Spojrzenie Młodzieńca zamkniętego w „zapadłem sklepisku", pod ziemią, w ciemnościach, przygląda się tylko i wyłącznie sobie, a patrząc w głąb siebie coraz bardziej wrasta w kamień. Tak, jak Starzec, który mówi przecież, że powoli „wrasta do mogiły". Finał pieśni pokazuje, iż moment, w którym zwrócone do wnętrza jestestwa spojrzenie dociera do krańców „ja", jest momentem, który nie daje już możliwości powrotu. Młodzieniec odrzuca szansę powrotu do świata, woli na zawsze pozostać w kręgu własnego „ja", w mrokach swojej duszy. Woli być swoją własną mogiłą, ślepcem, kamieniem.

> Figura kamienia w romantyzmie, silnie przesiąkniętym alchemiczną teorią uniwersum, ma szczególne znaczenie. To, co miało być symbolem zimnej martwoty (…), nabrało u alchemików i romantyków kolorów najgłębszego życia, wywierającego doniosły wpływ na ludzi. Paradoksalnie życie kamieni to prawdziwe życie romantyzmu.[24]

Według Marii Janion, istotne dla romantycznego światopoglądu rozumowanie zawierają rozważania Novalisa na temat pracy górniczej, traktowanej przez z niego jako rodzaj podziemnego misterium. W ich kontekście podziemia, świat kopalni, kamieni, zstępowanie w głąb ziemi to w istocie „zstępowanie do najtajniejszego szybu duszy"[25]. Jeśli – jak chce Marta Piwińska – potraktować Młodzieńca z pieśni Dziecięcia jako

---

[23] Tamże, s. 76.
[24] M. Janion, dz. cyt., s. 44.
[25] Tamże.

sobowtóra Starca, to oba akty – skamienienia i bezpowrotnej wędrówki ku cmentarzowi, ku mogile – można interpretować właśnie jako ostateczne zstąpienie do najmroczniejszych zakamarków duszy. Zstąpienie, w czasie którego spojrzenie odrzuca światło dnia oraz świat i zwraca się w stronę wnętrza „ja". Odrzuca możliwość widzenia świata, ślepnie, aby widzieć więcej.

O ile *Oda do młodości* i *Romantyczność* uczyniły starca symbolem spojrzenia niedołężnego, powierzchownego, symbolem ślepoty duchowej, o tyle pierwsza część *Dziadów* ustanowiła go figurą symbolizującą skrajny wariant romantycznej egzystencji, „nocną stronę rewolucji wewnętrznej"[26]. Spojrzenie starca to spojrzenie, które zrywa wszelki kontakt ze światem fizycznym, to spojrzenie, które ślepnie, które bezpowrotnie pogrąża się w ciemnościach, które schodzi najgłębiej, jak tylko może zejść człowiek. To spojrzenie, dla którego akt autodestrukcji staje się w rzeczywistości aktem najgłębszego doświadczenia siebie.

***

Według przywoływanej już wielokrotnie autorki *Złego wychowania*, postać Starca z *Widowiska* Mickiewicza jest „obrazem doświadczenia wewnętrznego, które podważa sens i porządek świata i którego krańcowy pesymizm czy zgoła nihilizm staje się jakby owym *dnem*, od którego wyobraźnia się odwraca i rewolucjonizuje"[27]. W twórczości Juliusza Słowackiego starcy doświadczają owego dna zastanawiająco często, pytanie tylko: czy jest owo dno – tak, jak ma to miejsce u Mickiewicza – źródłem najpełniejszego doświadczenia własnego „ja", dotarcia do granic własnego jestestwa, osiągnięcia wiedzy najwyższej? Maria Janion napisała o zadziwiającym fenomenie romantycznej kultury:

> Przecież przyniosła ona niespotykaną dotąd apologię młodości. Przecież rewaloryzacja młodości stanowi jedną z cech konstytutywnych romantyzmu. I oto pojawia się również bezwzględna apologia starości, ba, nawet przeciwstawienie stary – młody na korzyść starego.[28]

Była więc w polskim romantyzmie figura starca obdarzona szczególnym uwielbieniem – starego szlachcica, z lubością wspominającego konfederację barską:

---

[26] M. Piwińska, *Rozpaczający*…,dz. cyt., s. 79.
[27] Tamże, s. 80.
[28] M. Janion, dz. cyt., s. 263-264.

Ksiński

Któż jest ten pan Horsztyński?

Karzeł

Stary konfederat barski. Wpadł niegdyś w ręce Drewicza i Moskale zaprowadzili go do kościoła – położyli krzyżem na wznak i gromnicami zapalonymi kapali na oczy. Dziś nie potrzebuje okularów…[29]

W tym przepojonym gorzką ironią fragmencie dramatu Juliusz Słowackiego „szkiełko" i oko starca ukazane są jako „narzędzia" całkowicie bezużyteczne. „Szkiełko" jest nieużywane, a oko okrutnie oślepione. Stary Horsztyński zostaje zamknięty w pułapce ciągle tych samych wspomnień, czterech ścian tego samego pokoju oraz własnej bezsilności. Jego symbol – bezsilnego i poniewieranego starca – pojawia się już w inicjalnych partiach utworu, gdy mowa jest o staruszku, który uderzony w twarz pada niczym lalka-marionetka. Zatem już na samym początku Słowacki wpycha bohatera w ciasny krąg niemocy i przede wszystkim ślepoty, która jest w dramacie wszechobecna.

Słuchajcie mnie, bo i te wspomnienie nie może zawsze leżeć w sercu moim…Kiedy mnie wzięto w niewolę…wieczorem, wieczorem to było…dwóch Moskałów prowadzili mnie do kaplicy – pamiętam…cmentarz cały ocieniony lipami…na cmentarzu…okropnie!...dwudziestu moich żołnierzy, zakopani w mogiłach po szyję. Moskale kosili głowy…skoszone głowy toczyły się czasem pod moje nogi…Jedna spojrzała na mnie…(…) A pod wielka lipą ujrzałem jakiegoś białego człowieka…nagi – stary. – Na piersiach miał wycięte mieczem wyłogi – w ciele wycięte wyłogi ułańskiego munduru…Spojrzał na mnie i rzekł: „Żegnaj mi, panie Horsztyński"…Nic mu nie odpowiedziałem…

Oślepiony Horsztyński wciąż widzi, jego spojrzenie ciągle doświadcza tego samego widoku: toczących się głów, martwych oczu. U Mickiewicza ślepnące oczy starców były symbolem spojrzenia, która odwróciło się od świata widzialnego i podążyło w mroczne obszary jego oraz ludzkiej duszy, ludzkiego jestestwa. U Słowackiego z kolei ślepota starego Horsztyńskiego jest tylko i wyłącznie obezwładniającą pułapką: jego spojrzenie widzi wciąż to samo, egzystuje w przestrzeni wciąż tego samego pokoju. Ślepota, wypalenie oczu ma też dla starego konfederata inny wymiar: jest rodzajem symbolicznej kastracji, która pozbawia go wszystkich sił witalnych, odbiera status mężczyzny, męża, pana domu.

W *Romantyzmie i egzystencji* Marii Janion i Marii Żmigrodzkiej czytamy, że *Horsztyński*, „tak odmienny i niezwykły w tonacji, położo-

[29] Wszystkie fragmenty dzieł Juliusza Słowackiego cytuję za wydaniem: J. Słowacki, *Dzieła wybrane*, T. 1-6, pod red. J. Krzyżanowskiego, Wrocław 1983.

ny jest na trakcie rzadko uczęszczanym przez polski romantyzm"[30]. Rzadkim, charakteryzuje się bowiem wyjątkowym natężeniem goryczy, pesymizmu i braku nadziei. Jest też *Horsztyński* gorzką reinterpretacją polskich mitów narodowych, mitów romantycznych. Jednym z nich jest właśnie mit starca-konfederata, strażnika tradycji, symbolu wszelkich cnót i prawości. Tymczasem Horsztyński to zniedołężniały starzec, cudzołożnik, niedoszły morderca i samobójca. Człowiek, który bezcześci święte symbole (bluźnierczy akt samobójczy, w czasie którego Horsztyński połyka truciznę zawiniętą w opłatek; roztrzaskanie pistoletem krucyfiksu), starzec, którego nieudolna próba sprzeciwu wobec swej sytuacji egzystencjalnej kończy się jedynie bolesnym upokorzeniem.

Horsztyński jest bezsilny, bo jest ślepy, jest ślepy, bo jest bezsilny – zdaje się mówić Słowacki.

Ślepota jest w tym dramacie poety synonimem ostatecznego i nieodwracalnego upadku, zaś figura starca – tego upadku najpełniejszą realizacją. Horsztyński sięga dna, lecz owo dno nie jest, jak u Mickiewicza, linią graniczną, momentem przejścia, transgresji. Jest tylko i wyłącznie upadkiem – starca i jego uwięzionego spojrzenia.

***

Któż zbadał puszcz litewskich przepastne krainy,
Aż do samego środka, do jądra gęstwiny?
Rybak ledwie u brzegów nawiedza dno morza;
Myśliwiec krąży koło puszcz litewskich łoża,
Zna je ledwie po wierzchu, ich postać, ich lice,
Lecz obce mu ich wnętrzne serca tajemnice (…).
Małe jeziorka trawą zarosłe na poły,
Tak głębokie, że ludzie dna ich nie dośledzą
9Wielkie jest podobieństwo, że diabły tam siedzą).
Woda tych studni sklni się, plamista rdzą krwawą.
A z wnętrza ciągle dymi zionąc woń plugawą,
Od której drzewa wkoło tracą liść i korę;
Łyse skarłowaciałe, robaczliwe, chore (…).
Za tymi jeziorkami, już nie tylko krokiem,
Ale daremnie nawet zapuszczać się okiem;
Bo tam już wszystko mglistym zakryte obłokiem (…)
A za ta mgłą na koniec (jak wieść gminna głosi)
Ciągnie się bardzo piękna, żyzna okolica,
Główna królestwa zwierząt i roślin stolica.

---

[30] M. Janion, M. Żmigrodzka, *Gorzkie arcydzieło*, w tychże: *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła*, Gdańsk 2004, s. 173.

Matecznik – „jądro ciemności” w „krainie wiecznej wiosny”[31]. Serce litewskiej puszczy, miejsce mityczne, w którym Natura jednocześnie rodzi i zabija. W mateczniku złożone są „wszystkich drzew i ziół nasiona”, obok nich spoczywają kości martwych zwierząt; to tam nieprzerwany akt płodzenia dzieje się wespół z bezustannym aktem konania. Prapoczątek i jednocześnie koniec wszelkiego istnienia. W *Panu Tadeuszu* mityczny matecznik pozostaje poza zasięgiem ludzkiego wzroku, człowiek nie ma do niego wstępu. Matecznik to esencja dzikości, dlatego jeśli czasem zbłąka się w jego okolice pies – zwierzę, ale zwierzę związane blisko z człowiekiem, żyjące w „ludzkim” świecie – zostaje przez „serce puszczy” wypędzony:

> Czasem tylko w pogoni zaciekłe ogary,
> Wpadłszy niebacznie między bagna, mchy i jary,
> Wnętrznej ich okropności rażony widokiem,
> Uciekają skowycząc, z obłąkanym wzrokiem;
> I długo potem, ręką pana już głaskane,
> Drżą jeszcze u nóg jego strachem opętane.

To, co zastanawia w opisie matecznika, to powtarzający się tu motyw wzrokowego omamienia, swoistej niepewności widzenia, wreszcie – wizualnej niedostępności[32]. Dzikość matecznika polega nie tylko na tym, iż jest on wolny od ludzkich spojrzeń; przede wszystkim – może on być dla ludzkiego oka, spojrzenia groźny, niebezpieczny. Psy nieopatrznie zbłąkane w okolice matecznika uciekają rażone widokiem „okropności”, a po powrocie z serca puszczy ich wzrok naznaczony jest obłąkaniem. Możemy domyślać się, że spojrzenie ludzkie spotkałaby kara podobna, jeśli nie bardziej sroga…

W arcydziele Mickiewicza z obrazem złowrogiego matecznika sąsiaduje „opis łowca dmącego w róg myśliwski, cudowny opis” – jak o zdumiewającym koncercie Wojskiego Hreczechy napisał w jednym z listów do matki sam Juliusz Słowacki[33]. Ta niezwykła gra Starca na myśliwskim rogu jest ukoronowaniem polowania, którego ofiarą stał się zwabiony przez „pasieki wonność” jeden z mieszkańców matecznika –

---

[31] *Mickiewicz czyli wszystko. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Adam Poprawa*, Warszawa 1994, s. 159.

[32] Związane jest to z „balladowością” opisu matecznika, jego powinowactwem ze światem *Ballad i romansów*. O złudzeniu z balladach Mickiewicza pisał Leszek Zwierzyński: L. Zwierzyński, *Funkcja złudzenia w poezjach Adama Mickiewicza*, w: *Kłamstwo w literaturze*, pod red. Z. Wójcickiej i P. Urbańskiego, Kielce 1996, s. 63-77.

[33] J. Słowacki, *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, Wrocław 1979, s. 185-186.

niedźwiedź. Zbigniew Majchrowski badając sąsiedztwo *Dziadów* i *Pana Tadeusza* napisał, że gra Wojskiego „jest w istocie rangą w poemacie porównywalna z Wielką Improwizacją Konrada w *Dziadach*”,[34] z tą różnicą, iż po pieśni Konrada następuje milczenie, a koncert Wojskiego wieńczy „tysiące oklasków” i „dialog z naturą, ze stworzeniem”[35]. Jednakże w *Panu Tadeuszu* odnajdziemy reminiscencje, transpozycje nie tylko trzeciej części *Dziadów*; Zbigniew Majchrowski we wstępie cytowanego artykułu zauważa: „jedno można powiedzieć z całą pewnością: pierwiastkowy zalążek *Pana Tadeusza*, nie zamysłu poematu oczywiście, ale ton, dykcję, próbkę idiomu stylistycznego, odnaleźć można jeszcze wcześniej niż w Wielkopolsce, właśnie w *Dziadach. Widowisku*”[36]. Jeśli chodzi o pierwszą część *Dziadów*, postać Wojskiego i jego muzyczna „improwizacja” na rogu wiąże się bez wątpienia z osobą Strzelca, wspólnym kontekstem jest tu zaś motyw myśliwego-poety. Jednakże zbłąkany w ciemnym lesie Gustaw-myśliwy nie jest jedyną postacią z *Widowiska*, którą można by połączyć z Wojskim Hreczechą; gawędziarz z Soplicowa, mistrz w rzucaniu nożami to także przede wszystkim jeden z Mickiewiczowskich starców, jakże – wbrew pozorom – bliski starcom z *Widowiska*.

Zarówno Guślarz, jak i bezimienny Starzec, któremu towarzyszy Dziecię, zmierzają ku ciemności. Guślarz jest przewodnikiem pomiędzy dniem a nocą, pomiędzy krainą żywych a światem umarłych; bezimienny Starzec, podobnie jak Guślarz, także kroczy w kierunku wiecznej nocy, z tą różnicą, że w jego przypadku jest to droga bez powrotu. Spojrzenie obydwu to spojrzenie, które zamyka się już na światło dnia po to, aby móc doświadczyć ciemności. Ich oczy widzą więcej niż oczy żywych, młodych, bowiem obaj należą już bardziej do świata umarłych niż żywych; ich spojrzenie drąży ciemności cmentarzy i ruin, zagłębiając się jednocześnie w najciemniejsze czeluście ich jestestwa. Jest środkiem ku przekroczeniu, transgresji, ku najgłębszemu doświadczeniu siebie. Spojrzenie starca z Soplicowa także ma moc przekraczania granic.

> I szła muzyka coraz szersza, coraz dalsza,
> Coraz cichsza i coraz czystsza, doskonalsza,
> Aż znikła gdzieś daleko, gdzieś na niebios progu!
> Wojski obiedwie ręce odjąwszy od rogu

---

[34] Z. Majchrowski, *„Dziady” a „Pan Tadeusz” – antagonizm arcydzieł*, w: *Pan Tadeusz i jego dziedzictwo. Poemat*, pod. red. B. Doparta i F. Ziejki, Kraków 1999, s. 175.
[35] Tamże.
[36] Tamże, s. 166.

Rozkrzyżował; róg opadł na pasie rzemiennym
Chwiał się. Wojski z obliczem nabrzmiałym, promiennym,
Z oczyma wzniesionymi, stał jakby natchniony.

Być może Wojski – choć wyborny myśliwy i niezrównany znawca puszczy – nigdy nie ujrzał matecznika, być może jego oko „fizyczne" nigdy nie doświadczyło widoku tellurycznej macierzy. Jednak w momencie swojej improwizacji przymknięte oczy starca przekroczyły wszelkie granice; dotarły do „niebios progu", dotarły i do bram otchłani. Wyszły daleko poza granice „ja", a jednocześnie w owo „ja" głęboko wniknęły. Oko duszy, które otworzyło się w momencie niezwykłego koncertu, otworzyło się ku światu, Naturze, ku otchłaniom Kosmosu. Podjęło dialog z Naturą, którego nie doświadczyły oczy żadnego z młodzieńców obecnych na polowaniu. Grający na rogu starzec, podobnie jak i starcy z *Widowiska*, dotarł do miejsca, w którym wszystko się kończy – jednocześnie się zaczynając. Matecznik to kolebka życia, ale i kraina śmierci, ruina, cmentarz, ciemność i zgnilizna. Tak jak cmentarz, ku któremu podążają starcy z *Widowiska*. W momencie wygrywania pieśni spojrzenie Wojskiego przekroczyło granicę dzielącą „ja" i świat zewnętrzny; było każdym drzewem, strumieniem, każdym stworzeniem zamieszkującym puszczę. Było jednocześnie ziarnem, nasieniem i zbielałą kością martwego zwierzęcia. Przemierzało czeluście lasu, ziemi i nieba. Dotarło do jądra Natury, do matecznika, doświadczając końca i powtarzając początek.

Wojski nie wygrywał swojej pieśni w samotności. Miał słuchaczy, których owa pieśń poprowadziła. Guślarz z *Dziadów. Widowiska* powiódł wiejską gawiedź na tajny obrzęd, pomógł im na krótką chwilę zaleźć się pomiędzy dniem a ciemnością, życiem a śmiercią. Pozwolił im doświadczyć przekroczenia, transgresji; pozwolił im przez chwilę „zobaczyć". Tak też było i w przypadku Wojskiego: jego spojrzenie doświadczyło czeluści świata i własnego jestestwa, pieśń o tym doświadczeniu opowiedziała. Ci, którzy owej pieśni wysłuchali, przez krótką chwilę także zobaczyli to, co jest dla ich spojrzeń ukryte; zobaczyli wrota nieba i wrota matecznika. Uwiedzeni pieśnią starca poddali się wraz z nim transgresji.

Wojski Hreczecha, starzec z *Pana Tadeusza*, to dowcipny gawędziarz i sympatyczny muchobójca, marszałek dworu czuwający nad soplicowską ucztą i niezrównany myśliwiec.

Ale jest też Wojski „jak prorok", „jak czarownik", a najbardziej jest podobny do romantycznego filozofa przyrody – czyta znaki w niebie i na

ziemi jak w wielkiej książce”[37]. Jego „czytające” Naturę spojrzenie doświadcza zarówno jej „rajskości”, jak i „piekielności”; widzi piękno zachodu słońca, ale dostrzega też rozszarpujące się nawzajem zwierzęta. To, co widzi, nie mieści się w ludzkim języku, dlatego Wojski przeprowadza swój „obrzęd” za pomocą muzyki. Dzieje się tak dlatego, że starzec z *Pana Tadeusza*, podobnie, jak i wielu innych „patrzących” u Mickiewicza, patrząc „swobodnie łączy swoje wnętrze z zewnętrzem, tworząc szczególna syntezę. Treści pochodzące ze świata zewnętrznego okazują się niejako drugą stroną treści wewnętrznych”[38]. Słowo ludzkie nie potrafi oddać istoty tego doświadczenia, dlatego tak często u Mickiewicza po spojrzeniu następuje milczenie. Starzec Wojski jest tu przypadkiem szczególnym, wyjątkowym: milczy jednocześnie mówiąc, opowiada i prowadzi muzyką. Używa jej, aby widzieć i pomóc zobaczyć innym:

Jakiż to dziadek, jak gołąb siwy,
Z siwa aż do pasa brodą?
Dwaj go chłopczyki pod rękę wioda,
Wioda mimo naszej niwy. (…)
Wziął w ręce lirę i szklankę sporą,
Miodem pierś starą zagrzewa,
Mrugnął na chłopców, ci dudki biorą,
Brząknął, nastroił i śpiewa:
„Idę ja Niemnem, jak Niemen długi,
Od wioseczki do wioseczki,
Z borku do borku, z smugów na smugi,
Śpiewając moje piosneczki.
„Wszyscy się zbiegli, wszyscy słuchali,
Ale nikt mnie nie rozumie,
Ja łzy ocieram, westchnienia tłumię
I ide dalej a dalej. (…)
A wtem grać przestał; nim znowu zacznie,
Przelotem spójrzał po błoniu;
Lecz w jedna stronę spoziera bacznie;
Któż tam stoi na ustroniu?
Stała pasterka i plotła wieniec (…)
A obok przy niej stoi młodzieniec (…).
A dudarz milczy, brząka powoli,
A wzrok utopił w pasterce,
Utopił w licu, lecz wzrok sokoli
Zdał się przedzierać aż w serce.”

[37] M. Piwińska, *Wolny myśliwy…*, dz. cyt., s. 123.
[38] M. Saganiak, *Człowiek i doświadczenie wewnętrzne*, Warszawa 2009, s. 122.

Wacław Borowy napisał, że do „najmniej ciekawych" ballad Adama Mickiewicza należą *Kurhanek Maryli* oraz *Dudarz*: „Trudno w nich widzieć coś więcej, niż dość ubogie wariacje ubogich sentymentalnych motywów nieszczęśliwej miłości (…)"[39]. Jednak w kontekście „starczego" spojrzenia „nudny" *Dudarz* prezentuje się nader ciekawie, zawiera on bowiem figurę starca-barda, której w pewnym sensie dalekim echem jest też Wojski z *Pana Tadeusza* oraz stary Halban z powstałego przed epopeją *Konrada Wallenroda*.

Stary dudarz, bard-włóczęga z ballady Mickiewicza jest – to jasne – przeciwieństwem starca z *Romantyczności*. Jego opozycyjność względem tamtej postaci polega jednak nie tylko na tym, że jest on „z ludu", że jest wcieleniem wiary w „czucie i serce" i zgody na dopuszczenie możliwości istnienia „drugiej strony" wszelkiego bytu, sfery nie dającej się zbadać, poznać i przeniknąć narzędziami, które proponują nauka i rozum. Opozycyjność starego dudarza kryje się przede wszystkim w jego umiejętności „widzenia". Motyw s p o j r z e n i a jest w *Dudarzu* dość mocno zaakcentowany: starzec śpiewa i jednocześnie patrzy, a spojrzenie owo przeczy starczej słabości jego ciała, jest silne i przenikliwe. Jak pieśń, którą starzec uwodzi swoich słuchaczy, a uwodząc odrywa ich spojrzenie od świata otaczającego i prowadzi w przeszłość. W przeszłości bowiem utkwione jest spojrzenie starca, który wędrując bezustannie nie widzi nic ponad to, co już się wydarzyło. Przeszłość to życie, teraźniejszość to „życie, które doszło do końca i wraca do chaosu"[40]. Przeszłość chroni spojrzenie, ucieczka w nią odsuwa moment przejścia w ciemność i śmierć.

Figura starca, którego spojrzenie nie potrafi oderwać się od obrazów przeszłości, który nie widzi już nic nowego w świecie teraźniejszym, a który jednocześnie uwodzi spojrzenia innych i odrywa je od czasoprzestrzeni teraźniejszości, pojawia się u Mickiewicza w *Konradzie Wallenrodzie*. Wacław Borowy skonstatował, że Halban nie jest „żywą postacią": usytuowany jest on bowiem jak gdyby poza (ponad?) czasem, nie wiadomo skąd pochodzi, jaka jest jego historia, wiadomo natomiast, że od zawsze jest starcem[41]. Starcem, którego głównym narzędziem działania stają się opowiadanie, pieśń i …spojrzenie.

---

[39] W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*, T.I, przedmowę napisał K. Górski, Lublin 1958, s. 99.
[40] M. Piwińska, *Rozpaczający*…, dz. cyt., s. 80.
[41] Zob. W. Borowy, dz. cyt., s. 294-295.

(…) stary Halban siada
I wzrok zatapia w oblicze Konrada,
Wzrok przenikliwy chłodny i surowy.
Pełen jakowejś tajemnej wymowy.
Czy cóś wspomina, czyli cóś doradza,
Czy trwogę w sercu Wallenroda budzi,
Zaraz mu chmurne czoło wypogadza,
Oczy przygasza i oblicze studzi.
Tak na igrzysku, kiedy lwów dozorca,
Sprosiwszy pany, damy i rycerze,
Rozłamie kratę żelaznego dworca,
Da hasło Traba; wtem królewskie źwierzę
Grzmi z głębi piersi, strach na widzów pada;
Jeden dozorca kroku nie poruszy,
Spokojnie ręce na piersiach zakłada
I lwa potężnie uderzy – oczyma,
Tym nieśmiertelnej talizmanem duszy
Moc bezrozumną na uwięzi trzyma.

W *Konradzie Wallenrodzie* spojrzenie starego Halbana zostaje ostro skontrastowane z jego starczą fizycznością. Halban to postać niezwykle statyczna, jego s t a r e c i a ł o przypomina głaz, jest „wyprane” z kolorów. To ciało wciela ruinę świata, nieuchronną śmierć wszelkiej materii; jest to ciało, które przez swoje unieruchomienie zdaje się wrastać powoli w ziemię, stapiać się z nią; ciało, którego żywot zatoczył koło i znalazło się ono się ponownie w miejscu, z którego każde życie wydostawszy się – nieodwołalnie powraca. Tej degradacji cielesności sprzeciwia się spojrzenie starca. Jest silne, przenikliwe, pełne mocy, bezwzględne. Marta Piwińska napisała, iż Halban – na tle romantycznych starców – jest postacią nową: jest starcem-terrorystą, którego potęga, ciemna siła pochodzi z jego powinowactwa z czasem i chaosem.[42]

Potęga spojrzenia Halbana kryje się właśnie w owym powinowactwie z czasem. Halban wie, że:

Pamięć (…) jak lampa z kryształu
Ubrana pędzlem w malowane obrazy,
Chociaż ją zaćmi pył i liczne skazy,
Jeżeli świecznik postawisz w jej serce,
Jeszcze świeżością barwy znęci oczy (…).

Starcy Mickiewicza, czy to Guślarz z *Dziadów*, czy Wojski z *Pana Tadeusza*, posiadają szczególną umiejętność przekraczania wszelakich

[42] M. Piwińska, *Rozpaczający*…, dz. cyt., s. 81.

granic przy jednoczesnym wciąganiu w ową wędrówkę do „pomiędzy”, do „za” innych, w szczególności – młodych. Spojrzenie Halbana także tę umiejętność posiada. Będąc zakorzenionym w tym, co przeminęło, oko Halbana pielęgnuje obrazy przeszłości. Tak, jak Wojski będzie grał na rogu i wciągał swoich słuchaczy w wędrówkę do krańców Natury, tak Halban swymi pieśniami odrywa spojrzenia słuchających i kieruje je w przeszłość. Jest czarownikiem, który znosi granice czasu, miesza przeszłość z teraźniejszością, wskrzesza to, co dawno minęło, zdmuchuje kurz z wyblakłych obrazów, oświetla je, wpuszcza w nie kolory.

Według Wacława Borowego, to Halban pełni w *Konradzie Wallenrodzie* najważniejszą rolę[43]: jest wychowawcą Konrada, jego mentorem, utwierdza go w jego zamiarach, przypomina, popycha do działań. Jest „bez mała autorem dzieła Wallenroda”.[44] Owszem, wielkość Halbana to jego swoista demiurgiczność, która pozwala mu kierować osobą Wallenroda, wpływać na niego, skłaniać do podejmowania decyzji, działań. Jednak tajemnica tego starca nie kryje się w jego „kierowniczych” zdolnościach, ale w tym, że zawsze znajduje się on poza (ponad?) życiem, czasem, historią, będąc jednocześnie w nich zakorzenionym. Jest takim rodzajem romantycznego starca, o którym Marta Piwińska napisała, że wykracza poza wszelki realizm, wciela starość wieku i starość świata oraz życia, będąc równocześnie po owych ruinach przewodnikiem[45].

Ten dziwny starzec niepokoi najbardziej w kontekście finału *Konrada Wallenroda*. Kiedy „zarażony” blaskiem i życiem obrazów z przeszłości Wallenrod próbuje je ożywić, ponosi klęskę, umiera – Halban trwa dalej. Jego starość zdaje się być stanem wiecznym, permanentnym; jego ciału czas wydaje się nie zagrażać, jest wpół-skamieniałe, podobne skale. Żywe jest jego spojrzenie, potężne i przenikliwe, które nie ślepnie, nie wpada w mroki śmierci, bo też uczepiło się innej ciemności – mroków przeszłości, obrazów, które przeminęły bezpowrotnie, obrazów, które stały się dla Halbana jego osobistą Krainą Śmierci, jego indywidualnym cmentarzyskiem. W finale opowieści w przestrzeń tego cmentarza wplótł Halban kolejny obraz – życie i śmierć ucznia, przyjaciela i syna, Konrada Wallenroda. Jego spojrzenie będzie ten obraz pielęgnować, zdmuchiwać z niego kurz; jego pieśni będą uwodzić spojrzenia innych, młodych i prowadzić je ku niemu.

[43] W. Borowy, dz. cyt., s. 295.
[44] Tamże.
[45] M. Piwińska, *Rozpaczający*…, dz. cyt., s. 70.

Mickiewiczowscy starcy, co zostało już wielokrotnie podkreślone, posiadają umiejętność pokonywania granic: życia, Natury, czasu. Są rodzajem wędrowców, którzy wbrew pułapce starczej cielesności pragną iść dalej i głębiej, tak jak dalej i głębiej potrafi dotrzeć ich spojrzenie. W dziełach Juliusza Słowackiego obserwujemy sytuację zgoła odwrotną.

> Stary Derwid, który w *Lilli Wenedzie* pozwolił wziąć się do niewoli, oślepić, odebrać sobie państwo i harfę, i córkę, ten wielki, bierny tragiczny król, który jak ogromny kamień ciąży swą starością nad dramatem i nad ludem, który ciągnie za sobą wszystko w grób – i w wielkość utraty ostatecznej, po której z Wenedów zostaną tylko popioły, pusty łańcuch i duch – co sądzić o tym starcu?[46]

Badaczka skonstatowała, że *Lilla Weneda* jest dramatem nieznośnym, irytującym, przesadnym, męczącym, bezwstydnym i pełnym sprzeczności[47]. W tym dziele jedyną postacią, która – według Piwińskiej – „jest jak trzeba" (ale także „do czasu") jest Derwid, stary król Wenedów.

Dramat Słowackiego rozpoczyna się od klęski, przegranej ludu, który upadł. Upadek, przegrana, kres – skażony klęską jest każdy poziom „nieznośnego" dzieła Słowackiego. Przestrzeń dramatu to świat po katastrofie, świat czerwony od płynącej zewsząd krwi, szaro-czarny od zalegających wszędzie popiołów. Świat, który rani swą pokraczną agonią spojrzenia upadających bohaterów. Stary Derwid – w przeciwieństwie do starców Mickiewiczowskich – pozbawiony jest jakiejkolwiek mocy, jego spojrzenie utraciło wszelką siłę i bezwolnie rejestruje wszechobecny upadek. Słowackiemu jednak przegrany starzec i jego bezbronne, bezsilne spojrzenie nie wystarcza, dlatego przegrana Derwida jest dopiero początkiem jego historii, w którą twórca wpisuje przede wszystkim cierpienie – ciała i ducha. Męka przegranego króla rozpoczyna się pełną okrucieństwa sceną oślepienia starca. Zabijane spojrzenie Derwida próbuje się jeszcze bronić, próbuje odciąć się od niemocy spętanego, umęczonego ciała. Ta nieudolna próba ostatniej obrony swego jestestwa ma wymiar skrajnie tragiczny, ponieważ zamiast być aktem walki o resztki człowieczeństwa starca, jest w swej istocie owych resztek porzuceniem, samobójczym odrzuceniem.

---

[46] Tamże, s. 71.

[47] M. Piwińska, *Juliusz Słowacki, Lilla Weneda*, w: *Dramat polski. Interpretacje. Część I: od wieku XVI do Młodej Polski*, pod. red. J. Ciechowicza i Z. Majchrowskiego, wstęp i posłowie D. Ratajczakowa, Gdańsk 2001, s. 256.

„To dziwne,/ Te oczy siwe ze srebrnymi rzęsy/ serce mi do krwi ugryzły" – mówi oprawczyni Derwida – Gwinona. Spojrzenie króla w obliczu ostatecznej porażki – oślepienia – ulega swoistemu zezwierzęceniu, czego wyrazem jest określenie „ugryzły". Oko Derwida gryzie niczym zapędzone w pułapkę bez wyjścia zwierzę; w tym ostatnim akcie obrony spojrzenie starca traci wszelką moc i przenikliwość i ujawnia bezsilność, rozpacz, lęk przed nadchodzącym cierpieniem. Wydarte oko jest w dramacie Słowackiego symbolem okrucieństwa bezgranicznego. Przebite oko kieruje wzrok do wewnątrz, w stronę przestrzeni infernalnych; przebicie znosi granicę pomiędzy zewnętrznością a infernum[48]. Jednak oczy Derwida nie zostały tylko przekłute, Gwinona je wyrwała i rzuciła jako zabawkę swemu najmłodszemu synowi. Gest wyrwania oka można interpretować jako bezpowrotne i nieodwołalne wtrącenie spojrzenia w ciemność; granica pomiędzy światem zewnętrznym a przestrzenia infernalną – którą przebite oko otwiera – w tym przypadku została anulowana; starzec został wepchnięty w ciemność na zawsze.

Dla Mickiewiczowskich starców wejście w ciemność oznacza przekroczenie granicy, poznanie. W dramacie Słowackiego jest inaczej; spojrzenie Derwida nie weszło w ciemność własnowolnie, zostało w nią brutalnie wepchnięte. Odejście spojrzenia ze świata zewnętrznego w czeluście mroku nie jest u Słowackiego krokiem w kierunku samopoznania, nie jest rodzajem transgresji motywowanej chęcią doświadczenia nieznanego, ukrytego, głębi. Jest tylko i wyłącznie pułapką.

Ciemność, w której utknęło spojrzenie Derwida, jest pustką, cierpieniem, bólem. Nie ma w niej żadnej tajemnicy.

„Z jakąś zaciekłością Słowacki stworzył *Lillę* jako rodzaj *końcówki*: sytuacja bez wyjścia, ostateczna klęska, od początku *wszystko stracone* – i dopiero zaczyna się dramat"[49]. Dla spojrzenia starego Derwida ta inicjalna klęska jest upadkiem ostatecznym. Po nim nie ma już nic, spojrzenie niczego nie doświadcza, jest zamknięte, odgrodzone od przeszłości i przyszłości. Nie ma wpływu na teraźniejszość. Oślepiony Derwid jest już tylko żałosną figurą popychaną z miejsca na miejsce, zdziecinniałym starcem karmionym przez matkę-córkę, fantem w zawodach. Przede wszystkim zaś jest ciałem: znieważanym, ranionym, umęczo-

[48] Zob. P. Grzonka, *Oko zaświatów. Struktury symboliczne mitologii infernalnych*, Kraków 1998, s. 217 – 330.
[49] M. Piwińska, *Juliusz Słowacki…*, dz. cyt., s. 261.

nym. Wpychanym w podziemia, po to, by za chwilę znów być uwolnionym i wtrąconym głębiej w ból i cierpienie. Ślepym.

Stary, ślepy król z *Lilli Wenedy* ma w twórczości Słowackiego swego rodzaju protoplastę: jest nim Pustelnik z *Balladyny*, zamaskowany starzec-król.

> W celi nie było starego człowieka;
> Lecz na skrzypiącej gałęzi przed chatą
> Trup jego wisiał na grubym powrozie.
> Z białymi włosy i z podartą szata
> Wicher się bawił i trupa kołysał
> Jak stara mamka.

Król Popiel trzeci – podobnie jak i stary Derwid – to starzec uwięziony. Przestrzenią jego egzystencji jest nadgoplański las; z pozoru tylko idylliczny, w istocie przesiąknięty krwią i zgnilizną rozkładających się ciał. Także tylko z pozoru las ten jest dla Pustelnika azylem; Popiel został zdetronizowany i wypędzony, zaś las – tak jak i pustelnicza szata – jest dla tego starca maską-pułapką. Pustelnik do końca dramatu egzystuje tylko i wyłącznie w tej przestrzeni.

Balladyna Słowackiego okazuje się swoistą tragedią maski i zamaskowania. Maska ma w tym dziele rozmaite znaczenia, często ambiwalentne. Kamufluje i ujawnia, ciemięży i uwalnia. Maska, którą nałożył na swoją twarz Pustelnik, nadała mu status postaci egzystującej „pomiędzy". Pustelnik żyje w nadgoplańskim lesie, lecz jego spojrzenie ciągle tkwi w przeszłości, w dniach jego szczęścia i chwały. Jest rozerwany pomiędzy bezcelowością i osobnością pustelniczej egzystencji, a pragnieniem bycia częścią świata istniejącego poza lasem. Jego spojrzenie odzwierciedla to rozdarcie. Z jednej strony spojrzenie Pustelnika ujawnia swoją przenikliwość i moc: to on – jako jedyna z postaci „niefantastycznych" – rozpoznaje w Balladynie zbrodniarkę, z plamy na jej czole odczytuje ślady zbrodni, których nie widzi Wdowa, matka bohaterki. Z drugiej jednak strony spojrzenie Pustelnika nie widzi w martwej Alinie piękna, które dostrzega w niej Filon. Dla spojrzenia starca martwa dziewczyna jest tylko zsiniałym trupem, rozkładającym się mięsem; nie potrafi owo spojrzenie zmienić swojej perspektywy, przebić się poza warstwę materialną rzeczywistości, uwierzyć w spojrzenie drugiego.

Można powiedzieć, że Pustelnik z *Balladyny* jest swego rodzaju poprzednikiem Derwida z *Lilli Wenedy*. Derwid zostanie wpędzony przez Gwinonę w pułapkę wiecznej ciemności, oślepienia, zaś Pustelnik jest wygnany przez brata w przestrzeń lasu, która jest dla jego spojrzenia

także rodzajem niewoli, zamknięcia. Niewola ta otępiła jego spojrzenie, pozbawiła wnikliwości, ostrości i mocy. *Balladyna* jest historią gry spojrzeń, spojrzeń, które wyzierają zza masek. Spojrzenie Pustelnika nie potrafi podjąć tej gry, brak mu przenikliwości wzroku Kostryna, siły spojrzenia Balladyny. Wzrok Pustelnika raz jeden widzi więcej, raz jeden rozpoznaje zamaskowane i zostaje za to srogo ukarany. Zabity Pustelnik ślepnie na zawsze, gaśnie w ciele, które – jak i ciało Derwida – staje się tylko ciałem. Targanym przez wiatr, zniszczonym, oślepionym przez śmierć. Na powieszonym ciele Pustelnika pęka maska, rozdziera się pustelnicza szata. Jednak nie ma już pod nią króla, jest tylko nagie, starcze ciało, a nim w martwe, pozbawione spojrzenia oczy.

***

Ryszard Przybylski konkludował:

> Starość jest więc czasem żałosnego tułactwa umysłu między znużeniem i aktywnością. To czas chorobliwych wzlotów i gwałtownych upadków. Tylko nieliczni starcy, raz wzleciawszy w niebo, szybują długo na wysokościach niby radosne jaskółki. Większość doświadcza bolesnych zapaści, co nie oznacza wcale, iż nie próbuje podnieść się z prochu. Bliżej nie wiadomo dlaczego, ale niektórzy starcy nie chcą się czołgać w kurzu.[50]

Dla Mickiewiczowskich Starców zmierzch życia to już nie czas wzlotów i szybowania na wysokościach. Ich świat to świat ciemności, ruin, grobów i cmentarzy. Ich spojrzenie powoli żegna się ze światłem dnia i przechodzi w ciemność – czasu, świata, Natury. Nie jest jednak owa ciemność tylko i wyłącznie końcem. Jest końcem i początkiem, jest inną stroną „ja" i świata – niezbadaną, mroczną, groźną. Wejście w ciemność jest dla Starców rodzajem ostatecznej transgresji, przekroczenia i poznania. Jest głębokim, najgłębszym doświadczeniem świata i siebie. Ich spojrzenie ślepnie po to, aby widzieć więcej.

Starzec Juliusza Słowackiego poraża bezsilnością, klęską, ostatecznością swojej egzystencji. Jego starcze spojrzenie jest zamykane w pułapce ślepoty: martwej przeszłości, nicości, słabości. Jest, podobnie jak i umierające ciało, źródłem bólu, cierpienia i upokorzenia. Zarówno przestworza, jak i głębiny są dla tego spojrzenia niedostępne. Pozostało mu tylko czołgać się w kurzu własnej niemocy.

[50] R. Przybylski, *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 1998, s. 37-38.

Marcin Bajko
(Białystok)

„PATRZĄC W SMĘTNE OCZY DZIADA”. STAROŚĆ WEDŁUG 33-LETNIEGO JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Wszyscy wiecie,
Dziad jak dziecię:
Śmierć przylepka,
Grób kolebka,
Kożuszki
W pieluszki
Sposzyje,
Spowije.
W grobie dobrze dość na dziada,
Bo ucichnie wszelka biada:
Nie męka,
Nie stęka,
Nie licho,
Śpi cicho.

Józef Baka[1]

„Wszak ja za 14 lat nie będę jeszcze bardzo stary...”

Juliusz Słowacki od wczesnej młodości interesował się starością. Jego wyobraźnia była szczególnie uwrażliwiona na ten etap życia człowieka. Starość zresztą wydaje się zjawiskiem wszechobecnym, namacalnym, szczególnie u romantyków, częstokroć we własnym mniemaniu uchodzących za młodych starców[2], a jeszcze częściej podchodzących do

---

[1] J. Baka, *Starym uwaga*, w: tegoż, *Poezje*, oprac. i wstęp A. Czyż i A. Nawarecki, Warszawa 1986.

[2] Zdaje się, że do popularności tego wątku przyczynił się Byron, który swemu słynnemu bohaterowi, Manfredowi kazał wypowiedzieć te słowa: „ – Na tym tu padole / Niejeden młodzian starzeje się, gaśnie, / Nim jeszcze dobiegł średniej wieku mety, /Chociaż go kosa wojny nie podcięła.” (Akt trzeci, scena pierwsza, w.148-151). Cyt. za: G. Byron, *Wędrówki Childe Harolda. Dramaty*, przełożyli J. Kasprowicz, J. Paszkowski, słowem wstępnym i przypisami opatrzył J. Żuławski, Warszawa

starości w sposób negatywny. Mając lat 23, poeta zapisał w pamiętniku: „Mam dopiero przy wyjściu z Uniwersytetu rok 19., a jednak zdaje mi się, że już tak długo żyłem…”[3]. Lecz nie „młoda starość”, choć sama w sobie bardzo interesująca, będzie mnie tu interesowała najbardziej. O wiele ciekawiej rysuje się obraz starości fizycznej oraz tego, w jaki sposób do niej podchodził, jak ją widział i oceniał autor *Balladyny*. Starość, a także tych, którzy są jej ucieleśnieniem, a więc starców. Starość fizyczna czasem łączy się ze starością psychiczną, z tak zwanym starczym uwiądem umysłu. Mówię: „czasem”, gdyż nie jest to regułą. W ten sposób 33-letni Słowacki, w roku 1843 towiańczyk i posttowiańczyk, poeta-mistyk, by powołać się tu na Kleinerowską typologię, tworzący w tym właśnie roku dzieła wybitne, choć przez współczesnych niemal niezauważone. Cofnijmy się jednak nieco w czasie – do jego dzieciństwa i młodości.

Wydarzenia, które Słowacki opisywał w pamiętniku prowadzonym w 1832 roku, z pewnością podlegały selekcji, dlatego fakt udzielenia jałmużny napotkanemu przypadkowo starcowi musiał być dla niego bardzo ważny. Starzec wywołał w młodym poecie litość, a następnie poczucie wstydu, gdyż najpierw Słowacki ofiarował mu jedynie „pieniądz miedziany”, po czym, powodowany wyrzutami sumienia, zawrócił i wręczył starcowi „pieniądz srebrny”[4]. Ten konkretny starzec, pozostanie już w jego pamięci, będzie wiele razy pojawiał się na kartach tworzonych przez niego dzieł: zawsze siwa głowa starca, a często i jego milczenie. Wydarzenie to miało miejsce w lipcu 1832 roku, w Paryżu. Cofnijmy się jeszcze dalej, do Krzemieńca, do „babuni” i „dziadunia”, których rączki i nóżki całował poeta, jeśli nie w rzeczywistości, to przynajmniej przez wiele lat w listach pisanych do matki.

Juliusz był szczególnie przywiązany do swej babki, „Babuni”, jak ją nazywał, Aleksandry Januszewskiej z Dumanowskich[5], a także do jej

1955, s. 414. Byron gardził starością, czego dowodzą, liczne w jego dziełach, niepochlebne zdania na jej temat.

[3] J. Słowacki, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, wyd. 2., tom XI. *Pisma prozą. Część pierwsza*, oprac. W. Florian, Wrocław 1952, s. 161.

[4] Tamże, s. 171-172.

[5] Wpisała ona swemu wnukowi piękną dewizę, którą ten kierował się w życiu. W liście do matki z końca maja 1832 r. pisał: „przypiski kochanej Babuni zawsze mnie do łez rozczulają – i słowa jej napisane w moim sztambuchu są często prawidłem mego życia – staram się od ludzi jak najmniej oczekiwać i jak najmniej wymagać.” *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, tom I, Wro-

mężа, Teodora, nazywanego „Dziaduniem” bądź „Dziadziem” (KJS, I, passim). Pięcioletni Julek miał okazję obcować ze starością już od 1814 roku, a więc od powrotu z Wilna do Krzemieńca tuż po śmierci swego ojca, 41-letniego Euzebiusza. Zmarł on, podobnie jak jego ojciec (a dziad Juliusza), Jakub, na „rodzinną” chorobę Słowackich – gruźlicę[6]. W 1814 roku matka dwudziestodwuletniej wówczas Salomei Becu[7] miała lat 40, za to jej ojciec liczył sobie lat 58. Starość i choroba – te dwie okoliczności degradujące i wyniszczające ciało wpływają na stan umysłu. Wiele wskazuje na to, że Słowacki pod koniec życia, gdzieś na przełomie 1848 i 1849 roku wyglądał na o wiele starszego niż był w rzeczywistości. 5 czy 6 lat wcześniej jego wygląd zewnętrzny przedstawiał się zapewne nieco lepiej, lecz z pewnością nie był on wówczas okazem ani zdrowia, ani mężczyzny w dojrzałym, chrystusowym wieku. Gruźlica, która niewątpliwie przyspieszyła starzenie się, ostatecznie uczyniła z egzotycznego podróżnika, a wcześniej „alpinisty” przemierzającego szwajcarskie Alpy, człowieka przykutego najpierw do swego mieszkania, a w końcu i łoża w tym mieszkaniu.

Czy samego poetę można nazwać człowiekiem starym w momencie śmierci, w 1849 roku lub na kilka miesięcy przed nim, powiedzmy w czasie wyprawy do Poznania i Wrocławia w roku 1848? Nie miał wówczas 40 lat! A więc, według współczesnych standardów, stary nie był. Nie umarł staro, wręcz przeciwnie – umarł młodo, choć nie aż tak młodo, jak

cław – Warszawa – Kraków 1962, s. 120. Dalej cytując z tego wydania podaję skrót KJS, po przecinku numer tomu i strona. (Tom II: 1963).

[6] Zob. *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz przy współpracy S. Makowskiego i Z. Sudolskiego, Wrocław 1960, s. 670. Dalej w tekście, cytując z tego wydania, oznaczam: K i podaję numer strony.

[7] Ze swych rozważań wyłączam stosunek poety do jego matki. Sądzę, że w miarę upływu czasu Słowacki wyrobił sobie taki obraz matki, który można by porównać do idealnej kochanki. Salomea zastygła w jego wspomnieniach taką, jaką była 1830 roku, więc po kilku latach stał się on niemal jej rówieśnikiem, a przynajmniej różnica wieku nie była już zbyt wielka. Nie dziwią więc nieco „kazirodcze” z dzisiejszej perspektywy wyznania syna do matki, np. takie: „Jeden pocałunek posyłam wam wszystkim – a ciebie, droga moja, jeszcze ukradkiem, kiedy się inni odwrócą, w nóżkę twoją całuję, na kolanach przed tobą” (KJS, I, 384). Związki uczuciowe jakie łączyły syna z matką analizował w swoim czasie autor jedynej psychoanalitycznej interpretacji życia i dzieła poety – Gustaw Bychowski (*Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne*, Kraków 2002 [pierwsze wydanie: Warszawa – Kraków 1930]). Badacz miał słuszność, stwierdzając, iż libido Słowackiego „nigdy się właściwie od matki nie oderwało, że nigdy nie przestała ona stanowić dlań głównego przedmiotu wielkiej miłości” (tamże, s. 43).

niektórzy inni romantycy[8]. Prawdopodobnie Słowacki wyglądał i czuł się jak wrak, jak strzęp człowieka, mimo zapewnień o swym stosunkowo dobrym zdrowiu. Tak widzieli go inni, tak w chwilach zwątpienia i szczerości widział sam siebie. A opium, kojące ducha, niszczyło ciało. Stąd przeanielenie, odwrócenie się od tej nędznej skorupy, stąd uznanie swego jestestwa za wyłącznie duchowe. To oczywiście tylko jedna z kilku możliwych przyczyn zwrócenia się w stronę Ducha.

Słowacki zdaje się być starcem już za młodu, i nie chodzi tu o jego wczesną poezję, choć odbija się on w niej jak w zwierciadle, lecz o – tu znów posłużę się wyrażeniem Kleinera z pierwszego tomu jego monografii – „dyspozycje psychiczne". Przedwcześnie rozwinięty, piętnastoletni chłopak odczuwał gwałtowny upływ czasu i wiążąc go z poczuciem zbliżającej się starości. Sama konwencjonalność obrazowania niczego tu nie tłumaczy, ważny jest wybór takiej, a nie innej konwencji. Zwróćmy uwagę, że galerię starców oraz temat starości, przewijający się w całej twórczości autora *Kordiana*, otwierają już juwenilia. Oto w *Elegii. Tłomaczeniu z Lamartina* mamy człowieka, którego zagarnia „smutna starość". Oto w jego pierwszym oryginalnym wierszu, w *Księżycu*, pojawia się dziewięćdziesięcioletni „smutny starzec"[9], który „jedną nogą na ziemi, a drugą w mogile". I wreszcie wileński *Szanfary*: przedśmiertna opowieść, wspomnienia starca, który po dwóch latach przemieni się w tytułowego bohatera tak bardzo wówczas ważnej dla jej autora powieści poetyckiej *Arab*.

Słowacki powraca w niej do wcześniejszego wariantu tego bohatera, do „mizantropii starczych wspomnień", jak to zwięźle określił Jarosław Maciejewski[10], rezygnując z bohatera młodego z warszawskiej redakcji *Szanfarego*. W kontekście ogólnej tonacji wierszy z „teki dziecięcej", naznaczonych obsesją przemijania, grobu i śmierci, temat starości nabiera symbolicznego wymiaru. Jest jakby syntezą sposobu myślenia o życiu: młodość gaśnie szybko, zmieniając się w starość. Pomiędzy nimi nie ma nic, żadnej ciągłości. Jeśli traci się młodość, zyskuje się

[8] Zob. J. M. Rymkiewicz, *Dlaczego romantycy umierali młodo?*, w: *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje sympozjum Warszawa 6-7 grudnia 1982 r.*, pod red. M. Janion i M. Zielińskiej, Warszawa 1986.

[9] Granica 90. lat musiała być chyba w jakiś sposób istotna w obrazie starości, który wytworzył w sobie Słowacki. W *Balladynie* np. Kirkor, któremu Popiel III radzi, by został tak jak on pustelnikiem, odpowiada: „Gdybym podstarzał dziesiątym krzyżykiem, może bym w smutne schronił się dąbrowy..." (akt I, w. 12-13).

[10] J. Maciejewski, *Powieści poetyckie Słowackiego*, Poznań 1991, s. 93.

starość[11]. Ostatnia ukończona przed wybuchem powstania powieść poetycka stanowi niejako esencję tego, jak młody Słowacki traktował starość. W *Arabie* starcy są poniżani i upokarzani. Tak będzie i później, lecz tutaj tej furii nic nie osłania. Bohater powieści najpierw „zatruwa szczęście” nędznego i ubogiego nurka, „drżącego starca, pochylonego laty”, który nazwany jest też żebrakiem (żebranie i starość będą w twórczości Słowackiego bardzo często połączone, aż po postać rapsoda-żebraka, Swityna z *Króla-Ducha*), następnie uniemożliwia samobójstwo starcowi, którego synów chwilę wcześniej posyła na tamten świat. Starcy zostają przy życiu, tak jak potem ojciec zadżumionych z florenckiego poematu, lecz ich życie nie ma już jakiegokolwiek sensu.

Opozycje: młodość – starość i dziecko – starzec, od początków twórczości Słowackiego stały się kluczowymi figurami jego wyobraźni. Rzekłbym, że opanowała go nie tylko obsesja ściętej głowy, dekapitacji, lecz również obsesja starości i młodości. Zresztą oba motywy – ucinania głowy oraz starości – często występują jednocześnie. Wynikało to być może po części z przyjętej i zinterioryzowanej strategii życia jako teatru, z dandyzmu, który przez wiele lat, w różnych metamorfozach, stał się płaszczem ochronnym poety. Dandyzm bowiem to „stan przedłużonej młodości. Przedłużonej świadomie – kultem własnej młodzieńczości”[12].

W pisarstwie Słowackiego można zaobserwować konstrukcje pewnych schematów kontrastowych, mniej lub bardziej zantagonizowanych postaci (najczęściej płci męskiej) występujących dwójkami. Horsztyński – Szczęsny, Szaman – Anhelli, Derwid – Lech, Wojewoda – Zbigniew, by ograniczyć się tylko do utworów sprzed przełomu mistycznego. Konflikt

---

[11] Warto tu również przypomnieć jakże trafną formułę Ireneusza Opackiego, który Słowackiego jako autora młodzieńczych sonetów nazwał „Młodziutkim Staruszkiem Oświecenia”. Zob. I. Opacki, *Słowackiego „równania z jedną niewiadomą”*, w: tegoż, *„W środku niebokręga”. Poezja romantycznych przełomów*, Katowice 1995, s. 82.

[12] B. Sadkowska, *Homo dandys*, „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 8, s. 8. Ewa Łubieniewska (*Laseczka dandysa i płaszcz proroka*, Warszawa – Kraków 1994, s. 49), cytując Sadkowską, dodaje: „W korespondencji Słowackiego znaleźć można mnóstwo przykładów świadczących o wyborze >chłopięcości< jako ulubionego >kostiumu< autora, brak natomiast wyraźnych sygnałów, które świadczyłyby, że piszący dąży do identyfikacji z rolą wyznaczoną mężczyźnie przez społeczeństwo”. O dandyzmie Słowackiego zob. też: R. Przybylski, *Gentelman i dandys*, w: *Style zachowań romantycznych*, red. M. Janion i M. Zielińska, Warszawa 1986; W. Szturc, *Juliusz Słowacki – Europejczyk i dandys (pomiędzy książką i garderobą)*, w: *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc, A. Ziołowicz, Kraków 2000.

sprowadza się zazwyczaj do walki o kobietę (pierwsza i ostatnia z wymienionych par) lub o władzę (przypadek tragedii wenedyjskiej). Z kolei w *Anhellim* pojawia się znana z tradycji literackiej i filozoficznej para: mistrz – uczeń. Mamy też dzieła, w których starcy są głównymi bohaterami, a młodość i jej ucieleśnienia, co prawda w dosyć strupiałych wydaniach, są tłem dla tychże postaci. Tak jest przecież w przypadku bohaterów *Piasta Dantyszka* czy *Ojca zadżumionych*. Jeśli idzie o dwóch ostatnich starców – Dantyszka i tytułowego bohatera *Ojca zadżumionych* – to Słowacki okazał się dla nich nadzwyczaj łaskawy, choć może to niefortunne określenie, zważywszy na to, że jednemu i drugiemu los nie poskąpił przykrych doświadczeń osobistych. Jednak ostatecznie nie zostają oni uśmierceni, w przeciwieństwie do całego szeregu starców-samobójców (Horsztyński, Derwid, Wojewoda z *Mazepy*) lub starców w okrutny sposób zamordowanych (Pustelnik-Popiel III, Wdowa z *Balladyny*, Szaman i zakatowany przez własnych synów starzec z IX rozdziału *Anhellego*). Nawet zupełnie epizodyczna postać starca, jak choćby starzec zaorujący ziemię, na której stał dom Jana Bieleckiego, zostaje przez tego ostatniego zamordowany (*Jan Bielecki*, w. 216-217).

Zanim przejdziemy do utworów powstałych w 1843 roku, zatrzymajmy się chwilę przy *Beatryks Cenci*, nieco zapomnianej tragedii Słowackiego z 1840, a wydanej dopiero w 1866 roku. Paralelną parą bohaterów są w niej ksiądz Anzelmo, na każdym niemal kroku podkreślający swoją starość, oraz Giano Giani, malarz zakochany w tytułowej bohaterce miłością Mickiewiczowskiego Gustawa. Nie bez powodu odnoszę tego młodego bohatera do fundamentalnego dla polskiego, literackiego obrazu miłości dzieła Mickiewicza. Analizując bowiem wypowiedzi opętanego miłosną ekstazą Gianiego i zdroworozsądkowego księdza Anzelmo, następnie zestawiając je z wypowiedziami Pustelnika/Gustawa i Księdza z IV części *Dziadów*, można dojść do wniosku, iż jest to kolejna trawestacja tegoż utworu w twórczości Słowackiego[13]. W osobie Anzelma skompromitowana zostaje starość, dobrotliwa, lecz naiwna i przyziemna, studząca zapał młodości, choć nie potrafiąca jej ani zrozumieć, ani ustrzec od tragedii. Pełne katechizmowych sentencji rady udzielane przez Anzelma, natrętna obecność „dobrego ojca", a zarazem „głupiego" i „głuchego starca", kończą się śmiercią obojga młodych bohaterów[14].

[13] Zob. J. Słowacki, *Beatryks Cenci*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie*, tom IX, pod red. J. Kleinera, Wrocław 1956, s. 230-231 (akt II, sc. VI).

[14] Ponadto, musimy oczywiście wspomnieć o przeciwieństwach starców, o kreacjach postaci dziecięcych u Słowackiego. Mit dziecka i dzieciństwa jako okresu pozytyw-

Wracając do właściwego tematu, to jest do stosunku czy też strategii, jaką wobec starości Słowacki przyjmował w roku 1843, trzeba stwierdzić, że ów rok był jednym z najważniejszych w życiu wieszcza, w tym czasie „brata Juliusza”, pisującego apostolskie listy do rodziny i przyjaciół, szczególnie do Zygmunta Krasińskiego, który z niepokojem obserwował przemiany w nim zachodzące. Największą konfuzję myśli wywoływały w Krasińskim pycha i fanatyzm, które dostrzegał w świeżo upieczonym towiańczyku. W listach Słowackiego autor *Przedświtu* znajdywał „rozlane kwasy”, którymi ten go raczył. Autor *Beniowskiego* swego ówczesnego przyjaciela nazwał w jednym z nie zachowanych dziś listów „starą dewotką” (KJS, II, 305), co adresata strasznie zabolało. Rok 1843 jest więc również ważny i z tego powodu, że kończy wieloletnią serdeczną przyjaźń obu poetów. Jej reaktywacja po trzech latach milczenia była już tylko tej przyjaźni łabędzim śpiewem.

W tym też roku – po niemal bezpłodnym twórczo roku poprzednim[15] – Słowacki pisze dwa arcydzieła, niemal niezauważone za jego życia. Tworzy bratnie, a przecież tak od siebie różne utwory: *Księdza Marka* i *Sen srebrny Salomei*. Pierwszy dramat kończy w lipcu, drugi zaś – pod koniec listopada, już po zerwaniu z Kołem. Wcześniej, wedle ustaleń badaczy i edytorów jego pism, powstaje niedokończony bądź zdefragmentowany, nieopublikowany za życia poemat, któremu nadano później

nie waloryzowanej rajskości i niewinności, w romantyzmie współtworzony przez poetę w *Godzinie myśli*, zostaje podważony i wykpiony. Świadczą o tym epizodyczne, lecz głęboko zapadające w pamięć portrety infantylnych dzieci: Michasia w *Horsztyńskim* i Aza w *Beatryks Cenci*, a także Stelki z *Fantazego*. Por. E. Łubieniewska, *Laseczka dandysa i płaszcz proroka*, dz. cyt., s. 59-60. Zob. też: A. Kubale, *Dziecko romantyczne. Szkice o literaturze*, Wrocław 1984.

[15] Prawdopodobnie skończył również pisać *Fantazego*. Opowiadam się więc za 1843 rokiem (pierwsze miesiące), jako tym, w którym powstała ostateczna redakcja tego dramatu, przy czym praca nad tekstem musiała rozpocząć się jeszcze przed spotkaniem z Towiańskim, mniej więcej pod koniec 1841 roku (w liście do matki z września 1841 roku wcale nie musi być mowa o pracy nad dalszymi pieśniami *Beniowskiego*, jak to widział E. Sawrymowicz, lecz o *Fantazym* właśnie). Zob. A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, Warszawa 1997, s. 353. Również i w *Fantazym* mamy postacie określone mianem „starych”: hr. Respekt (starość skojarzona z żebractwem), epizodyczną postać księdza Logi oraz Majora. Jedynie ten ostatni zostaje w dramacie uwznioślony, ale – co symptomatyczne – musi umrzeć. Inna śmierć, dziadka, czyli ojca albo hrabiny, albo hrabiego Respekta, niesie ze sobą rozwiązanie problemów finansowych Respektów, lecz trochę poniewczasie.

tytuł *Poeta i Natchnienie*[16]. Ostatnia strofa tegoż utworu przynosi ważną informację dotyczącą postrzegania starości. Na tle wielu negatywnych związanych z nią skojarzeń uwaga o starym chłopie, który w przeciwieństwie do dziecka wie, że żurawie wiosną wrócą[17], wydaje się interesująca. Starość to wiedza wynikająca z doświadczenia. Dziecko pozostaje w mroku niewiedzy. Jakże daleko tu od *Godziny myśli*!

Pod koniec sierpnia 1843 roku Słowacki pozuje Wojciechowi Stattlerowi do portretu. Malarz po latach wspominał, że poeta robił wówczas „wrażenie bardzo chorego i że musiał przerwać pozowanie dla wyjazdu do Pornic, dokąd wyjechał, by ratować swe zdrowie" (K, 446). Autorzy *Kalendarza życia i twórczości Juliusza Słowackiego* stwierdzają zaś, że w końcu sierpnia 1843 r. stan zdrowia Słowackiego był „wybitnie zły" (K, 447). Zresztą kilka miesięcy wcześniej (według *Kalendarza* w maju), jeśli uznać Poetę z *Poety i Natchnienia* za autoprojekcję autora, porównywał siebie do „trupa w grobowcu odkrytego", który „Na bezlitośne wystawiony wzroki / I tak widzący swój zgon, jak proroki", „Wali się w prochu" (DW, XII/1, 431). Proch, czyli ciało – rozpadało się. Stąd między innymi, a nie tylko za sprawą Towiańskiego, zwrot w stronę Ducha.

Cofając się o jakieś dwa miesiące, do marca 1843 roku, natrafiamy natomiast na entuzjastyczną i – jak sądzi wielu znawców tematu – bałamutną informację poety na temat stanu swego zdrowia, jakich wiele znajdziemy w listach do Salomei. „Zdrów jestem, pełny mocy ducha, pełen młodości…" (KJS, I, 514) – pisał. To zdanie, pełne naiwnej wiary samooszukiwanie się przeanielonego we własnym mniemaniu Słowackiego, będzie symptomatyczne w ostatnim okresie jego życia. W tym samym liście mamy też kolejne, wciąż powracające marzenie o założeniu własnej rodziny: „…a jeżeli ty mi, moja droga, przygotujesz jaką dobrą żonę i za rękę ją wprowadzisz, nie odwrócę się od niej zmarszczony, chyba że się ona zmarszczy widząc mnie, cokolwiek podstarzałego na służbie bożej żołnierza…" Podstarzały na służbie bożej żołnierz, Juliusz, wygląda niczym prorok z dramatu, który niebawem zacznie pisać. W ten sposób teraz, w 1843 roku, siebie widzi. Ksiądz Marek ma

[16] Tytuł nadany przez Antoniego Małeckiego. Na temat utworu zob. M. Siwiec, *Ciało i duch w sporze o poezję. „Poeta i Natchnienie" w sporze o poezję*, „Pamiętnik Literacki" 2009, z. 3.
[17] Zob. J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, t. XII, cz. 1, Wrocław 1960, s. 442.

wiele jego cech, on zaś zaczyna w sobie dostrzegać proroka, a więc i starca, bo prorok nie może być młody[18].

Badacze twórczości Słowackiego dobrze wiedzą, że listy do matki z okresu po przyłączeniu się poety do Koła Sprawy Bożej nabierają specyficznego charakteru: mają ton pouczający, apostolski. Matka zaś staje się co prawda najważniejszą, ale tylko jedną z wielu adresatek, gdyż brat Juliusz, pisząc do niej, pisze również do całej swej najbliższej rodziny. Mnie osobiście szczególnie uderza tu inna rzecz. Otóż Słowacki jawi się w nich nie jako syn i siostrzeniec, lecz jako ojciec, wręcz senior rodu![19] Nie syn, a ojciec, piszący do córki – Salomei i swych dzieci – Teofila i Hersylii Januszewskich. Mimo że frazeologia sprowadza się do braterskości: „I ty, Sylko moja, prawdziwa siostro moja, będziesz się radować z nami…”. List z 18. marca jest świadectwem siły i szczęścia z odnalezienia właściwego sensu życia, ale jest również przy okazji mimowolnym dowodem na bezgraniczne odczucie schyłku i starości, które opanowały świadomość poety.

Możemy zatem rozpatrywać stosunek Słowackiego do starości w pewnym okresie jego życia, w tych kilkunastu miesiącach, od końca roku 1842 do początku roku 1844, z dwóch różnych, a przecież mocno się ze sobą zazębiających perspektyw. Mam tu na myśli dzieło, czyli głównie *Księdza Marka* i *Sen srebrny Salomei*[20], oraz życie, którego świadectwem są pozostawione przez poetę listy.

„Choć starości krok niespory, / Wycieczkę Pańską prowadzę”

Podczas lektury korespondencji Słowackiego pochodzącej z drugiej połowy 1842 roku odnosi się wrażenie, że trzydziestotrzyletni poeta ma świadomość tego, że przekroczył pewną granicę; postrzega siebie bardziej jako starca niż jako młodzieńca. Cezurę stanowi tu niewątpliwie tak zwany przełom mistyczny, chociaż, jak wiadomo, poeta był do niego dobrze przygotowany od miesięcy, jeśli nie lat. Starość, jej poczucie, traktowanie siebie jako człowieka starego wyraźnie narasta od czasu, gdy autor *Anhellego* pod koniec grudnia 1838 przybywa powtórnie do Paryża, by pozostać już w nim na zawsze, nie licząc wycieczek do Pornic, Frankfurtu czy do Wielkopolski i Wrocławia. O ile jednak do mo-

[18] Wyróżnienia w tekście, jeśli nie zaznaczam inaczej, pochodzą ode mnie – M. B.

[19] Sam natomiast stwierdza: „Daruj mi, że piszę jak nauczyciel – ale ty wiesz, że z miłości piszę i nie dla nauczania piszę…” (KJS, I, 511).

[20] Choć również pierwszą redakcję *Genezis z Ducha*, jeśli przyjąć, za Aliną Kowalczykową, iż powstała ona w 1843 roku. Jednak tekst ten pomijam w swych rozważaniach.

mentu, w którym Słowacki uznaje posłannictwo Andrzeja Towiańskiego i przystępuje do Koła Sprawy Bożej, nachodzą go myśli o starości, będącej jego udziałem, o tyle od tegoż momentu poeta rozpoznaje w sobie dziecko. Co bardzo istotne: nie młodzieńca, lecz czystą, nieskażoną młodość – dziecię. Nie oznacza to, że odkrycie dziecięcości zniosło poczucie starości, wręcz przeciwnie: jeszcze bardziej wyostrza się w poecie świadomość uwiądu i rozpadu ciała, na co decydujący wpływ miał stan jego zdrowia[21].

Dzieckiem staje się nie tylko on, lecz również jego bracia w wierze. Członkowie Koła są jedną wielką zbiorowością dzieci, „małych chłopczyków" – wedle słów poety – „dzieci prawdziwie nowego świata", „prawdziwi słudzy boży, którzy się gotowali przez cierpienie do wielkiej radości ducha…" (KJS, I, 513). Źródłem była tu naturalnie Biblia i zdanie Jezusa przestrzegającego swych uczniów, że jeśli nie staną się jak dzieci, to nie wejdą do Królestwa Niebieskiego (Mt 18, 3). Ciekawe jednak, że perspektywa „dziecięca" nie zawsze jest waloryzowana pozytywnie. W jednym z ostatnich – przed trzyletnią przerwą – listów do Krasińskiego Słowacki radzi mu: „zrób się ojcem, nie synem ani rówieśnikiem… bo rówienniczące się z dziećmi, trzeba zdziecinnieć" (KJS, I, 520). Z takiej perspektywy mógł pisać tylko ktoś, kto czuje, że ma w sobie „starego ducha", „co już długo musi na świecie żyć, bo wiele sobie instynktownie przypomina z dawnych żywotów" (KJS, II, 15).

Najważniejszym starcem w *Księdzu Marku* jest oczywiście bohater tytułowy, z którym, jak dowodziła Marta Piwińska, poeta w dużej mierze się utożsamia. Generalnie większość postaci występujących w dramacie wpisać można w poczet ludzi sędziwych. Z pewnością tak jest w przypadku Regimentarza, który sam siebie nazywa starcem (A. I, w. 303), dodając w innym miejscu, już w liczbie mnogiej: „Bo oto my wodze starzy / Jako żebrakowie ślepi..." (A. I, 544-545). Siwizna będzie tu, jak zwykle u Słowackiego, zewnętrznym wyróżnikiem starości. Tak prezentuje się ksiądz Marek (A. II, 5; A. III, 76), prowadzący „Wycieczkę Pańską", choć – jak przyznaje – „starości krok niespory" (A. II, 139-140). Oczywiście tytułowy starzec, podobnie jak wcześniejsza wersja starca-proroka – Szaman z *Anhellego* – zostanie uśmiercony. Tyle że tutaj jego śmierć ma już nowe, odkupiająco-witalne znaczenie.

[21] W tym miejscu wato przywołać fragment *Króla-Ducha*: „Czułem zgon mego próchna niedaleki, / A coraz większa mię zwilżała rosa; / I kwiat mych myśli czułem coraz słodszy, / Ciało zużyte – a duch coraz młodszy…" (Rapsod III, Pieśń III, XXXVIII). J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, t. XVI, Wrocław 1972, s. 422.

Starość jest też przywoływana przez młodość na zasadzie pokoleniowych więzów, najczęściej ponad głowami ojców. Z taką sytuacją mamy w *Księdzu Marku* do czynienia dwa razy. Najpierw w sugestywnej opowieści karmelity o niewieście namaszczającej Chrystusa i dziecku, które dowiaduje się od dziadka, że ojcowie „już dawno są w grobie” (A. II, 100-130), do czego jeszcze wrócę. Powtórnie zestawienie to pojawia się w ustach śmiertelnie ranionego przez Kosakowskiego Starościca, który, konając, wyobraża sobie swego starego dziadka, rozpaczającego po stracie wnuka (A. II, w. 274-279). W tej postaci można dostrzec rysy Słowackiego, gdyż już na wstępie dramatu mamy informację o związkach Starościca z Anielinkami, czyli Juliankami, ogrodem Michalskich w Wierzchówce[22]. Rozpaczałby tu więc dziadek poety, zmarły 6 lat wcześniej, w wieku 81 lat, Teodor Januszewski (w 1837 roku). Jako asocjację do czasów młodości poety, konkretnie z lat 1827–1828, kiedy to Słowacki bywał w Wierzchówce, potraktować można również stwierdzenie Starościca: „Jak miło, gdy młodość rozkwita! / Gdy krwią biją wszystkie żyły!” (A. I, 12-13). Naturalnie nie znaczy to, że słowa te nie odnoszą się przede wszystkim do powracających z pola rycerzy-konfederatów, którzy za chwilę wyśpiewają swą słynną pieśń…

Jeśli przyjąć, że Słowacki w 1843 roku odczuwał swe ciało (koniecznie ciało, a nie ducha!) jako stare i schorowane, jeśli czuł, że coraz bardziej mu się ono „psuje”, to rzecz jasna odbijało się to na przedstawianiu starych ludzi w tworzonych przez niego dziełach. W tej perspektywie warto przytoczyć sąd wybitnego znawcy tak Słowackiego, jak starości – Ryszarda Przybylskiego. W *Baśni zimowej* pisał on: „Stare, schorowane i zmęczone ciało przypomina więc człowiekowi, że wszedł w okres ciągłego lęku. Był czas radości. Jest czas udręczenia”[23]. Młodość jako perspektywa wiecznego „było”, młodość jako bezpowrotnie miniona przeszłość. Starość zaś jako oczekiwanie i przygotowanie do grobu. Polscy rycerze kresowi, broniący ojczyzny przed turecką nawałą – wedle słów Regimentarza Pułaskiego – obrońcy między innymi „dzieciątka, co kwili” i „starca, co grób kopie”, sami się zestarzeli, tracąc rację bytu. Starość ma jedną perspektywę, jest nią śmierć[24].

---

[22] Zob. przypis M. Piwińskiej do wersu 4. *Księdza Marka* w: J. Słowacki, *Ksiądz Marek*, oprac. M. Piwińska, Wrocław 1991, s. 3.

[23] R. Przybylski, *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 1998, s. 32.

[24] Poza tym, jak wiemy, figurą starości w dramacie są również Polacy jako zbiorowość. Cały naród polski jest stary, wręcz strupiały, bo tak chyba należy interpretować słowa księdza Marka: „Oto naród mój jak zwiędłe liście!” (A. III, 652).

„Bo i starość ma wstyd swój dziewiczy…"

Sen srebrny Salomei przynosi o wiele intensywniejszy i wyrazistszy obraz starości niż *Ksiądz Marek*. Być może pewne znaczenie miało tu doświadczenie bezkresu oceanu i pobyt w Pornic. Chwilowe poczucie odmłodzenia, wszak po powrocie znad Atlantyku Juliusz pisał do matki, iż weselił się tam „jak student albo jak ptaszek", że był jak dawniej, wesoły, jak gdyby „nie miał lat dwunastu na barkach" (KJS, II, s. 19-20). Na chwilę powrócił do siebie z 1831 roku. W *Śnie srebrnym Salomei* wszystko utopione jest nie tylko w krwi, ale i w starości. Starością epatuje zarówno dom Regimentarza, jak i gruszczeniecki dworek. Najważniejszym spośród przedstawionych tu starców jest Gruszczyński, a najbardziej skrajnym, spostponowanym obrazem starości – jego matka, „martwa staruszka", „której trup suchy skamieniał, / I czarny jak zmyta chusta / Otworzone trzymał usta / Krzyczące gwałt i morderstwo" (A II, 301-305). Pomimo swej głuchoty i ślepoty („Dawno już głucha i ciemna") uchodząca za nestorkę rodu (Sawa nazywa ją „babką rodu"), której dane było przepędzić ostatnie lata u boku syna, synowej i wnuków, nie może być oszczędzona, bo też starości Słowacki nie oszczędza. I gdyby tylko ograniczył się on do zamordowania babki przez chłopów gruszczenieckich… Lecz na tym nie koniec. Słowami tej, której nadał imię swej matki, słowami ciężarnej Salomei, kreśli obraz starości w jej fazie ostatniej, którą określano mianem zgrzybiałości. Podobnie jak wcześniej córka matki w *Balladynie*, wnuczka wstydziłaby się „ślepej babuni", gdyby miała ona zamieszkać w domu Regimentarza, „Tu, gdzie takie toalety / I woskowane parkiety" (A. I, 746-748). Musiałaby „Mówić z nią chłopskim językiem, / Bo ona po polsku nie umie…" (A. I, 758-759). Tak młodość odbiera starość w jej fazie ostatniej. W końcu Salomea, opowiadając Leonowi swój „srebrny sen", porównuje siebie, schowaną w róży, do drżącego dziecka, „które się przestraszy dziada". Starość jest przerażająca.

Gruszczyński ponosi karę za zaleniwienie duchowe, za to, że nie wziął udziału w obronie Baru. Zdaje on sobie zresztą sprawę, że popełnił niewybaczalny błąd, ale, jak sam mówi, „tak to bywa, / Że starość radzi leniwa" (A. I, 392-393). Starość jest leniwa, starość oznacza gnuśność. A co najważniejsze – starość oznacza coś godnego pożałowania. Zauważmy pewną prawidłowość. Otóż starcy często nie chcą się przyznać do swej starości, nie akceptują jej, bardzo chętnie zaś widzą ją w innych. Starcy obrzucają się mianem starców, a takie zachowanie ma w najlepszym przypadku lekceważący lub pobłażliwy wydźwięk. Regi-

mentarz, mimo że rówieśnik Gruszczyńskiego, jego „szkolny kolega”, wciąż nazywa go starcem, choć starości nie odnosi do siebie, przynajmniej wobec świadków. Gdy nikogo nie ma w pobliżu potrafi się jednak zdobyć na szczerość, nazywając się „starym ptakiem” (A. II, 629). Taka jest logika starca, czującego się jeszcze w kwiecie wieku, starca pożądającego skrycie Księżniczki, którą chce uczynić żoną swego syna, tylko po to, by mieć ją blisko siebie, by móc oglądać ją i jej krągłości. Dopiero na koniec, w obliczu romansowego, szczęśliwego finału, uwieńczonego zaślubinami dwóch młodych par, Regimentarz przyznaje się, że jest pomiędzy nimi „jak dziad stary” (A. V, 756).

Ciekawą postacią, ni młodą, ni starą, (podobnie jak król Jan Kazimierz z *Mazepy*) jest Sawa. Starość jeszcze przed nim, chociaż młodość już uszła. „Sawa czegoś jak dziad żebrze?” (A. V, 776) – kondycja dziadów wskazuje na ich niski status społeczny. Dziad jest biedny i nie ma swego miejsca w świecie…

Starość podlega hierarchiczności, różnicowaniu społecznemu. Gruszczyński z wyraźną kpiną podchodzi do Wernyhory, uważając go za pomylonego starca. Taki jego obraz kreśli w liście do Regimentarza, którego z kolei nigdy nie ważyłby się nazwać starcem. Wręcz przeciwnie, czołobitność szarego szlachcica wyraża się wobec szkolnego kolegi w zwrotach typu: „jaśnie wielmożny panie”. Gruszczyński egzorcyzmuje starość, mimo że zdaje sobie sprawę ze swych lat (A. I, w. 113). Starzec widzący starca i tym mianem go przezywający, próbuje uciec od własnej starości. A przecież młodość dostrzega z kolei jednoznacznie. Młodość gardzi starością: „Stary dziad! żałosny sknera!” – pomstuje Semenko-Tymenko. Jednak do tego, że Gruszczyński jest starcem „ognistym” nikogo nie trzeba przekonywać. W końcu w domu pozostawił liczne a młode potomstwo i brzemienną żonę… A dodatkowo miał zostać również dziadkiem, choć nic o tym nie wiedział.

Postawiłbym tezę, że w osobie Gruszczyńskiego i losie, który go spotkał, Słowacki dokonuje mordu na własnych marzeniach, w rzeczywistości być może fałszywym, a teraz z pewnością odrzuconym. Marzenie to stale powracało w listach pisanych do matki. W tym okresie życie, jakie pędził Gruszczyński, nie mogło być już czymś godnym pożądania. Dworek, „gdzie mu wiek przeminął” w słodyczy, na łonie rodziny, gdzie bohater „miał ojcowskie graty, / Jeszcze wzięte na Turczynie, / A pod dąb (…) rosochaty / Wodził gości… i pił kawę” (A. I, 454-459) nie mógł już być ideałem „spokojnej starości”.

Starości Słowacki dla siebie nie przewidywał. Starości ciała, starości zgrzybiałej i niedołężnej. Wystarczająco mocno odczuwał niedomagania swego 33-letniego, a już starego i chorego ciała, by odsunąć od siebie tego typu fantazje. Oczywiście mógł w dalszym ciągu roztaczać takie wizje w listach do matki, ale tylko dla matki, nie dla siebie już. Poza tym, stary Gruszczyński jest również mizoginem, szczególnie nie lubiącym starych kobiet, co łączy go zresztą z Regimentarzem, czułym na powaby młodych niewiast, zwłaszcza księżniczek. Z jakimż znawstwem ojciec wyraża się na temat urody swej córki! (A. I, w. 478-485) I z jakąż pasją przestrzega Pafnucego przed „starymi matronami", zajętymi „sztuką babią"…

Co porzuciły robrony
I kornety… a te dziecku,
Już ubrane po niemiecku,
Straszne czasem dają rady…
Gdy je widzę w strusich kitach
C h o d z ą c e p r a w i e g a d y,
To bym się na tych kobietach
Pastwił! szelmy niegodziwe!
Prawdziwie są diablą milicją.
(A. I, 504-512)

Leciwy jest także Wernyhora, lecz, co ciekawe, częściej określa się go mianem dziada aniżeli starca. To ostatnie określenie ma zresztą bardziej pejoratywny wydźwięk. Jak wspomniałem, Gruszczyński uważa Wernyhorę za szaleńca, dlatego konsekwentnie nazywa go starcem, zaś Regimentarz, jak się wydaje, nie ma tego typu uprzedzeń. Najpierw mówi o nim „bajkarz", potem, gdy ma go przed sobą, nazywa go „siwym dziadem starym" (A. V, 279). Jedyne wspomnienie z dzieciństwa Regimentarza, jakie pojawia się w utworze, to obraz „dziadów lirowych", którzy byli „dawnych stuleci chodzącymi, żywymi kronikami" (A. IV, 36-37). Ostatecznie, wyniósłszy z dzieciństwa pozytywny obraz dziadów-lirników, uznaje Wernyhorę za świętego w swym domu „staruszka". „Lirny dziad" cieszy się za to sympatią Księżniczki, która wydaje się w tym utworze projekcją samego autora, postacią mu najbliższą[25].

[25] Na ten temat pisałem w: M. Bajko, *Symbolika ognia w „Śnie srebrnym Salomei" Juliusza Słowackiego*, w: *Symbolika mistyczna w poezji romantycznej. Słowacki i inni*, pod red. G. Halkiewicz-Sojak i B. Paprockiej-Podlasiak, Toruń 2009. Zob. także: E. Furmanek, *Genezyjsko-apokaliptyczna tęczowość w twórczości Juliusza*

Wreszcie kolejny starzec, Pafnucy, żołnierz pozostający pod komendą Gruszczyńskiego, który traktuje go, choć z pewną wyższością, to jednak po przyjacielsku. Pafnucy pełni rolę powiernika ojca Salomei. Kiedy nazywa swego przełożonego Gruszczyńskiego „starym kolegą” (A. I, 381), to właśnie tak trzeba to odczytać, jako że znają się od bardzo dawna. Tym bardziej, że przed Pafnucym Gruszczyński nie kryje się ze swą starością („pierś moja stara”, „stary Lach”). Jednak i on, gdy Gruszczyńskiego nie ma obok, już po jego śmierci w relacji zdawanej Regimentarzowi określa swego kolegę i dowódcę mianem starca. Sam też się za takiego uważa, w dodatku nazywa siebie „starym dziwakiem”, „samotnikiem” pozbawionym przyjaciół. To również należy do cech starości: zmiana mentalności, z d z i w a c z e n i e .

Śmierć Gruszczyńskiego ma niezwykle frenetyczną, ale i patetyczną oprawę. Na chwilę przed agonią zelżona, upokorzona starość staje się energią, mieszaniną wstydu („Bo i starość ma wstyd swój dziewiczy / I pudrem się różanym maluje, / Gdy kto świętość jej roztajemniczy” [A. III, 424-426] – komentuje Pafnucy), zdziecinnienia („łzawić się zaczął i ślinić, / I ogłupiał, i nie wiedział, co czynić” [A. III, 434-435]), i w końcu gniewu oraz mocy, gdy „oczy tygrysie, /Jasne starzec w chłopy wlepił / I oczyma ich oślepił” (A. III, 441-443). Po śmierci starzec zostaje uświęcony, stając się dziadem „z brodą białą”, „w wielkim duchu i szale” (A. IV, 321-322). Starość jako ofiara, dobrowolna – przypadek ks. Marka, lub wymuszona przez duchy – przypadek Gruszczyńskiego. A w końcu wszyscy są tylko trupami[26], choć starcy w większym stopniu niżeli ludzie młodzi. Wedle wyznania Regimentarza, kajającego się przed swym szkolnym kolegą:

> Czy ja cię nie znam, człowieku?
> Starego druha i kuma?
> Czy ja nie wiem, co trup duma?
> T r u p , j e d n e g o z e m n ą w i e k u ,
> Trup, jednego ze mną serca,
> Jak ja, niegdyś, śmiały, butny,
> J a k j a , t e r a z , b l a d y , s m u t n y ,
> Na tem krześle zamyślony.
> (A. V, 167-174)

Słowackiego, w: *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, t. II, pod red. K. Korotkicha i J. Ławskiego, Białystok 2007.

[26] Por. rozważania J. M. Rymkiewicza na temat „żywych trupów” w *Księdzu Marku*: J. M. Rymkiewicz, *Żywy trup*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórza i A. Kowalczykowej, Warszawa 2002, s. 1059.

Starość zawsze jest u Słowackiego smutna i smętna. To okres życia, którego lepiej nie dożyć, bo przynosi tylko cierpienie, maskowane udaną żywotnością. Starcy grzeszą, nie akceptując swej starości, a przyznając się do niej – wydają na siebie wyrok. Starość nie może pragnąć młodości. „Gdybym był młody, / Pomyślałbym o tem dwa razy”. To Regimentarz o Księżniczce do swego syna, Leona. Ale już, gdy nadzieje na ożenek syna z Księżniczką się rozwiały, a szczęśliwcem okazał się Sawa, Regimentarz koryguje swe zdanie na jej temat. „Pamiętaj, że z twoją szkodą / Bierzesz gadzinkę nadobną” (A. V, 671-672) – mówi do Sawy.

„Patrząc w smętne oczy dziada…”

Pora postawić wnioski i odpowiedzieć na pytanie: jak Słowacki widział starość w 1843 roku, gdy teoretycznie powinien być w pełni sił męskich? Właśnie: męskich. Okres między 29. a 35. rokiem życia to bowiem, wedle popularnego pod koniec XVIII i na początku XIX wieku podziału, dokonanego przez Guillaume'a Daignana w 1786 roku, tak zwany wiek męski, wiek przyjemności, w którym dominuje „ambicja i gra wszelkich namiętności”[27]. Jak się to odnosi do pragnień i dążeń Juliusza? Odnosi się nijak. Ambicję pozostawił w opublikowanym dwa lata wcześniej *Beniowskim*, namiętności programowo się wyparł… Nawet resztki afektu właściwego młodości – beznadziejnej namiętności. Wracając do postawionego pytania, muszę stwierdzić, że autor *Lilli Wenedy* miał do starości niemal taki sam stosunek w 33. roku swego życia jak wówczas, gdy miał lat 20 i oddawał się zabijaniu starców w swych powieściach poetyckich. Starość, wedle Juliusza, to czas „nieszczęść, zdrady i rozpaczy”. Słowa te kazał wypowiedzieć bajronicznemu Janowi Bieleckiemu, którego rozumienie starości wywodzi się bezpośrednio z arcydzieła pesymizmu romantycznego, czyli z *Marii* Malczewskiego. Będą się one przewijały przez jego kolejne dzieła.

Nieszczęśliwy, zdradzony i zrozpaczony starzec stanie się stałym elementem tej twórczości. Od starców, którym kazał ginąć z własnej ręki, po starców okrutnie i bestialsko, zdradziecko mordowanych. Od Horsztyńskiego po Zoriana i Switnya z I rapsodu *Króla-Ducha*. Ten ostatni starzec, mimo swej lojalności wobec Popiela, zostaje bestialsko zgładzony, a Popiel, gdy tylko myśl o tej zbrodni rodzi się jego głowie, stwierdza:

[27] Zob. J.-P. Bois, *Historia starości. Od Montaigne'a do pierwszych emerytur*, przełożyła K. Marczewska, Warszawa 1996, s. 154.

– Gdyby w stu Switynach
Stu ojców moich własnych głowy siwe
Patrzały na mnie z grobu jego wzrokiem –
Nie byłbym cofnął się przed krwi potokiem[28].

Nie można pominąć jednakże innych cech charakterystycznych. Starcy pierwszoplanowi są przecież prawie zawsze heroiczni i odważni. Największym grzechem podeszłego wieku jest lękliwość i gnuśność, w języku genezyjskim – zleniwienie ducha. Brak wiary w cud, odstąpienie od obowiązku okrywa hańbą i niesławą. Starcy, którzy wychodzą z Baru, reprezentują starość wyzutą z resztek majestatu – wiedzy i doświadczenia. To los Regimentarza Pułaskiego, Marszałka konfederacji Krasińskiego i Księdza Przełożonego Karmelitów.

Opowiadanie księdza Marka o dziecku, które po przebudzeniu zastanie „Las cały z kalin czerwienią / Stojący przed domu sienią” i któremu dziadek w cieniu tych drzew tłumaczy tragiczną historię jego narodu, zdaje się być kluczem do zrozumienia roli starości i starych ludzi w imaginacji Słowackiego. Ojczyzna mówi do dziecka zapachem krwi, ojcowie oddali za nią życie, ofiarowali się, by ich potomek nie stracił wiary i sensu w zmartwychwstanie ojczyzny. Interpretując tę opowieść w kontekście biograficznym można odnieść wrażenie, że dzieckiem tym jest Juliusz Słowacki, a ks. Marek mówi zarówno o sobie samym, jak i o autorze *Księdza Marka*. Zauważmy, że poeta rzadko kiedy projektował siebie w postaciach starców. Za to swych dziecięcych wizerunków pozostawił sporo, mimo że dzieci, szczególnie te najmłodsze, były w rozmaity sposób mordowane. Głowy starców i głowy dzieci sypały się jednako.

Juliusz urodził się, gdy Rzeczpospolita była już w niewoli, pokolenie ojców, próbujących ją ocalić, dożywało swych dni. Dziad, w którego smętne oczy patrzy dziecko, to ostatni żyjący człowiek pokolenia starszego niż pokolenie ojców, tak jak wcześniej ostatni barszczanin z *Anhellego*. Dziad ma wiedzę, dziad widział, a wiedzieć i widzieć to znać smutek i strach. „Patrząc w smętne oczy dziada” wnuk przejmuje jego strach i smutek. Wnuk zyskuje wiedzę i widzi to, co widział jego dziadek. Juliusz w 1843 roku zna dwa rodzaje starości: starość ciała i starość duszy. Oba rodzaje są mu jednakowo niemiłe, choć bez starości nie można dostąpić wtajemniczenia. W końcu dzięki duchowemu zestarzeniu się, którego początek przypada na okres podróży na Wschód, nastąpił przełom w jego życiu, paradoksalnie starość wyzwoliła w nim mło-

[28] Zob. J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, t. VII, Wrocław 1956, s. 175.

dość, choćby miała być to tylko młodość pozorna. Pozorna, gdyż choć śmierć nie stanowiła już problemu, to starość wciąż czaiła się w zakamarkach umysłu, nękając Juliusza nieustannie.

W kontekście negatywnego obrazu starości, wyłaniającego się z dzieł Słowackiego, warto przypomnieć o hołdzie, który poeta w styczniu 1846 roku złożył pewnej staruszce w pięknym wierszu – *Wspomnieniu pani de St. Marcel z domu Chau[mont]*. Staruszkę, swą przyjaciółkę, zmarłą 12 stycznia tegoż roku, Juliusz znał od września 1841 roku. Miała ona wówczas 84 lata i była – jak pisał poeta – „stara – i b a r d z o o p u s z c z o n a p r z e z l u d z i – nawet przez krewnych – bardzo dobra staruszka, karmiąca wróble (…) Wizyta jej oddana jest pewną ofiarą, bo już trochę ślepa i głucha – ale ja z pewną świętością odwiedzam ją i mówię do niej z uśmiechem – b o w d o w a i o p u s z c z o n a” (KJS, I, 492). Raz jeszcze podkreślone zostaje wyobcowanie, opuszczenie i osamotnienie starości. Sądzę, że to jego „poświęcanie się” można potraktować symbolicznie – jako próbę przygotowania się do starości własnej. W wierszu mamy reminiscencję sceny sądu ze *Snu Srebrnego*, w której raz jeszcze starość zrównana jest ze stanem „strupienia”, wegetacji równej śmierci:

> A ty jak trupek w krześle, pod zamętem
> Cicha, podobna do Park – życia matek,
> Byłaś jakby tych sejmów prezydentem
> Duszą – próchenko ciała i opłatek,
> Bo miejsca przez lat dziewięćdziesiąt bronił,
> A nie ustąpił – aż Pan Bóg zadzwonił[29].

Jemu Pan Bóg zadzwoni trzy lata później. 39-letniemu Juliuszowi nie będzie dane dożyć tej magicznej dlań granicy 90. lat, które traktował niemal jak zjawisko nadprzyrodzone. Zjawisko, którego zapewne nie chciał doświadczyć na sobie.

Na koniec cofnijmy się do 9. listopada 1832 roku. Juliusz pisał do matki:

> Babuni i Dziadunia nóżki ściskam. – Winszuję pannie Sabinie zmienionego szczęśliwie stanu. Sierotka wasza niech będzie grzeczna – i niech na mnie czeka z zamążpójściem. Wszak ja za lat 14 nie będę jeszcze bardzo stary… (KJS, I, 155).

---

[29] J. Słowacki, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. 421.

Renata Majewska
(Warszawa)

OBRAZ STARCA
W *KRÓLU-DUCHU* JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Badania nad mistyką Juliusza Słowackiego prowadzili między innymi: Jan Gwalbert Pawlikowski, Juliusz Kleiner, Ignacy Matuszewski, Maria Janion, Jan Tomkowski, Maria Cieśla-Korytowska, Alina Kowalczykowa, Marta Piwińska, Magdalena Saganiak, Jarosław Ławski, Mikołaj Sokołowski i Lucyna Nawarecka[1]. Nie sposób tu przedstawić poglądów wszystkich wymienionych przeze mnie badaczy. Ograniczę się zatem tylko do dwóch: Jana Gwalberta Pawlikowskiego i Juliusza Kleinera, jako że byli również wydawcami *Króla-Ducha*.

Pawlikowski w swoich *Studyach nad Królem-Duchem część pierwsza. Mistyka Słowackiego* dał wykład podstaw nauki genezyjskiej poety. Zdaniem badacza, przyjęła ona za naczelną zasadę „progressyzm"[2], objawiający się na polu filozofii i przyrody. Zamknięta w skamienielinach powstałych z ognia nieożywiona natura, poprzez genezyjską pracę, miałaby przeanielenić wszelką materię i dzięki temu doszłoby do uwolnienia ducha, „uwięzionego" w swej formie. Autor wiązał progressyzm z wykładnią historiozoficzną nauki Słowackiego, wedle której pochód ducha przez dzieje ludzkości wymaga od niego (czyli ducha) wkraczania na coraz wyższe stopnie doskonalenia się. Tym samym jest to wyznaczanie temu duchowi kolejnych zadań do wypełnienia w swojej historycznej misji.

Pawlikowski uznał Słowackiego za ewolucjonistę. W opinii badacza, autor *Króla-Ducha* sądził, iż postęp ludzkości odbywa się na drodze

---

[1] Z nowszych pozycji zob. na przykład: M. Saganiak, *Mistyka i wyobraźnia. Słowackiego romantyczna teoria poezji*, Warszawa 2001; M. Sokołowski, *Król Duch a epopeja słowiańska*, Warszawa 2004; J. Ławski, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005; L. Nawarecka, *Mistyczny sens mitu w „Królu-Duchu" Juliusza Słowackiego*, Katowice 2010.

[2] J. G. Pawlikowski, *Studyów nad „Królem-Duchem" część pierwsza. Mistyka Słowackiego*, Lwów 1909, s. 387.

duchowej. Materia ulega procesowi destrukcji. Śmierć fizyczna, w której człowiek „porzuca swój przyrodzony fundament, a pozyskuje nowy”[3], stanowi przygotowanie do dalszej metamorfozy, do przemienienia się w istotę wyższą, duchową (anioła), której on jest tylko wcześniejszą formą. Kolejność wcielania się ducha w nowe byty odbywa się w sposób harmonijny. Materia pozostaje w ścisłej relacji z wykładnią historiozoficzną nauki Słowackiego. Krwawe wydarzenia: katastrofy, klęski, wojny i cierpienia, poddają wcielenia pewnemu procesowi deprywacji oraz obumierania, a tym samym przyspieszają wyzwolenie się ducha z dotychczasowej formy.

Natomiast zdaniem Kleinera, mistyczny okres twórczości Słowackiego odzwierciedla osobowość i świadomość poety. Powstałe w tym okresie utwory cechują: fragmentaryczność i liczne niekonsekwencje. Taki stan rzeczy wypływa z pesymizmu Słowackiego oraz przekonania o irracjonalności losu człowieka, co w konsekwencji wpływa na załamanie się jego spójnej (do momentu objawienia mistycznego) linii twórczej. W opinii Kleinera, Słowacki czyni bohaterami swoich dzieł postacie obdarowane rysami własnej osobowości i jaźni lub też takie, które charakteryzowało wszystko to, co poeta chciał wyprzeć ze swojej psychiki. Chodziło więc o zespolenie mistycznego objawienia Słowackiego z poszczególnymi cyklicznymi przedstawieniami żywotów Króla Ducha. W każdym z nich można dostrzec cząstkę biografii twórcy. Jednocześnie zaś – wedle teorii badacza – Słowacki, począwszy od *Balladyny*, *Lilli Wenedy* oraz nieukończonych *Krakusa* i *Wandy*, poprzez *Samuela Zborowskiego* aż do *Króla-Ducha*, pragnął stworzyć cykl sześciu kronik dramatycznych, które w sposób mistyczny tłumaczyłyby historyczne dzieje Polski, a także wyrażałyby osobisty stosunek poety do ojczystego kraju[4].

Uczony uznał Słowackiego za prawdziwego znawcę mitu. Tak pisał na ten temat: „Wśród naszego romantyzmu jeden Słowacki rozumiał – i umiał mit tworzyć; próbował iść w jego ślady Norwid, lecz zanadto był przeintelektualizowany, by wniknąć w pierwotność i świeżość mitycznej fantazji; dopiero Wyspiański podjął na nowo trud autora *Lilli Wenedy* i *Króla-Ducha*, który jako twórca mitów dał Polsce to, co Niemcom dać

[3] Tamże, s. 284 i nn.

[4] Por. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości. Poeta mistyk*, t. IV, Kraków 1999, s. 514 oraz tegoż, *Król-Duch zasadnicze pierwiastki treści i ich ewolucya w twórczości Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” VIII 1909, s. 57-60.

miał Ryszard Wagner"[5]. Badacz uznał więc, że koncepcje Słowackiego wypływały z idei niemieckiej szkoły mitycznej, której korzeni trzeba upatrywać w projektach nowej mitologii Friedricha Schlegla.

Słowacki w *Królu-Duchu* kreśli sylwetki bohaterów ze słowiańskiej przeszłości Polski. Palingeneza, której ulegają postacie, pozwala na przedstawienie w chronologicznym skrócie najważniejszych wydarzeń mityczno-historycznych. Kronika dziejów opiera się na ukazaniu wybitnych jednostek, mających, zdaniem poety, zasadniczy wpływ na bieg historii. Autor *Króla-Ducha* działa jak mitolog. Nie poprzestaje na odtworzeniu dawnych losów Słowiańszczyzny, lecz włącza się do kreowania świata: mitów, legend i baśni, nadając im własną wykładnię.

Treść poematu ilustrują dzieje ducha Hera Armeńczyka, który wciela się w: Popiela, Mieczysława i Bolesława Śmiałego. Ideowymi przeciwnikami wymienionych postaci są: Zorian, Piast, Wodan[6], Ziemowit i św. Stanisław. Za pomocą owych przemian poeta obrazuje zasadnicze etapy rozwoju duchowego Polski, które odbywają się pod ich przewodnictwem. Ziemskie wcielenia Króla Ducha to jednostki obdarzone nadnaturalną siłą działania. Dzięki niej możliwa staje się realizacja genezyjskiej zasady dynamiki ducha, niezbędnej do transformacji wszelkich form istnienia i przyspieszenia procesu dziejowego.

Kolejność wcieleń bohaterów stała się przedmiotem dyskusji wśród badaczy, którzy, przedstawiając swoje koncepcje łańcuchów genetycznych, usiłowali jednocześnie odnaleźć ideę porządkującą *Króla-Ducha* oraz uzasadnić logiczną spójność poematu. Spór dotyczył między innymi postaci Zoriana.

Propozycja Juliusza Kleinera była następująca: Zorian – Piast – święty Stanisław – Mickiewicz. Ignacy Matuszewski ustalił: Mickiewicz – Bolesław Chrobry – święty Stanisław. Postać Zoriana w utworze powiązanego z Eliaszem, włączył do oddzielnego łańcucha genetycznego. Inaczej sądził Gustaw Doborzyński. Jego koncepcja zakładała następującą kolejność wcieleń: Eliasz – Jan Chrzciciel – Zorian – Piast (święty Wojciech) – święty Stanisław.

Problem nie został rozwiązany. Ostatecznie zgodzono się z wypowiedzią Matuszewskiego, który zauważył, że spór nie może zostać rozstrzygnięty ze względu na przedwczesną śmierć poety i niedokończenie

---

[5] Tenże, *Słowacki. Dzieje twórczości. Od „Balladyny" do „Lilli Wenedy"*, t. II, Kraków 1999, s. 274.

[6] J. G. Pawlikowski przypuszczał, że Wodan może być wcieleniem Popiela. Por. tegoż, *Komentarz*, w: J. Słowacki, *Król-Duch*, t. II, Lwów 1925, s. 163-164.

dzieła[7]. Badacze biorący udział w dyskusji na temat kolejności wcieleń nie przesądzili o istocie palingenezy.

Pierwszy opublikowany Rapsod *Króla-Ducha* (1847) został wydany bezimiennie, bez przedmowy i wstępu. Słowacki zrezygnował z próby wyjaśnienia czytelnikowi sensu utworu. Zdaniem Janion, autor nie starał się stworzyć nowego dzieła historiozoficznego. *Król-Duch* wymykał się logiczno-retorycznej spójności[8]. „Porządek nielinearny, ale porządek; jak twierdzą badacze rozmaitego typu dzieł fragmentarycznych (na przykład Jean-Luis Galay w pracy o Valérym, „Pamiętnik Literacki" 1978, z. 4)"[9] oraz zapis „wstrząsów zmiennej myśli"[10] to określenia, które, w opinii badaczki, najtrafniej oddają tekst mistycznego dzieła. Rapsody *Króla-Ducha* posiadają wiele odmian i wariantów. Fragmentaryczność utworu odpowiada stanowi „tworzenia iluminacyjnego"[11]. Jest to „świadome wyzwolenie się z pozorów ciągłości tekstowej"[12].

Propozycję fragmentarycznego czytania *Króla-Ducha* przedstawili także Stefan Chwin, Stanisław Makowski i Mikołaj Sokołowski. Zwolennikiem takiej lektury poematu jest również Jarosław Marek Rymkiewicz, który w swojej ostatniej książce o Słowackim poruszył kwestię wydania dzieła. Z czytelnikami podzielił się następującą refleksją:

> Jak wiadomo, dotychczasowi edytorzy *Króla-Ducha* [Bronisław Gubrynowicz, Pawlikowski, Kleiner – R. M.] pragnęli (poszukując całości oraz fabuły) odtworzyć treść oraz sens tego poematu. Mój projekt zakłada zaś, jak widać, że nie ma on żadnej treści oraz żadnego sensu. Można oczywiście powiedzieć, że *Król-Duch* ma jakiś sens wariacki oraz treść wariacką, ale takie sensy i treści są nam niedostępne (i nie ma powodu w nie wnikać – chyba, że ktoś chce zwariować i śpieszno mu do czubków). Jak odtworzyć wygląd dzieła, które wariat pisał? Trzeba, by to uczynić w sposobie fotograficznym, bo innego nie ma – czyli kierując się w tym względzie miejscem, jakie strofy *Króla-Ducha* zajmują na papierze. Oczywiście, nie wszystko (obecnie) znajduje się na papierze, tym z czasów Słowackiego – wiele rękopisów zostało przez ostat-

[7] Na temat dyskusji zob. I. Matuszewski, *Król-Duch czy Królowie Duchy? Przyczynek do wyjaśnienia niektórych punktów niedokończonej epopei Słowackiego*, „Sfinks" 1909, z. 9; J. Kleiner, *Przeciwnik bohatera w Królu-Duchu. Z powodu rozprawy I. Matuszewskiego: Król-Duch czy Królowie-Duchy*, „Sfinks" 1910; G. Doborzyński, *Zoryan i Oda*, „Przegląd Narodowy" 1909, z. 5.

[8] Por. wypowiedź M. Janion, w: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje sympozjum*, red. M. Janion i M. Żmigrodzka, Warszawa 1979, s. 58.

[9] Tamże, s. 58-59.

[10] Tamże, s. 60.

[11] Por. tamże, s. 53.

[12] Tamże, s. 58.

nie sto pięćdziesiąt lat, z różnych przyczyn, zatraconych. Jeśli jakieś fragmenty poematu znajdują się obecnie tylko w tym stanie – to znaczy: są dostępne tylko przez wydania Gubrynowicza, Kleinera i Pawlikowskiego, a ich autografy, czy wczesne kopie w ogóle nie istnieją – to trzeba będzie posłużyć się nożyczkami. Czyli ciąć, starając się przywrócić stan pierwotny – taki, w jakim było to wszystko w dniu śmierci Słowackiego, 3 kwietnia 1849 roku[13].

***

W moim artykule nie będę zajmować się mistyką Słowackiego, nie będzie interesował mnie też problem wydania dzieła, spór o kolejność wcieleń, czy też sposób czytania dzieła (tymi kwestiami zajmowałam się już przy innej okazji). Sięgnęłam po *Króla-Ducha* z innego powodu. Zainteresował mnie obraz starca. Uznałam, że męskie postacie Rapsodu I poematu znakomicie to zagadnienie ilustrują. Mam na myśli Zoriana i Swityna, szczególnie w relacji z głównym bohaterem, Popielem. Rozważania rozpocznę od tego pierwszego.

***

W *Królu-Duchu* Zoriana Słowacki uczynił twórcą „słowiańskiej pieśni”: nadał mu rysy Chodakowskiego[14] i, jak sam pisał, powiązał je z własnym „poetyckim” losem[15].

Zorian w poemacie jest jednym z tych [..] „nadwornych gęślarzy”, którzy:

> […] byli jako rycerstwa rapsody,
> Zazwyczaj mądrzy, ślepi i już starzy.
> Jako pancerze srebrne, długie brody
> Na piersiach mieli, a sloneczność w twarzy.
> Liry nosili małe, ale sławne,

---

[13] J.M. Rymkiewicz, *Słowacki. Encyklopedia*, Warszawa 2004, s. 244.

[14] Inspiracją do stworzenia postaci Zoriana w *Królu-Duchu* był prawdopodobnie Adam Czarnocki, który posługiwał się tym imieniem wraz z przybranym nazwiskiem Chodakowski. Autora rozprawy *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem* i „duchowego” mistrza grupy „Ziewonia” pochłaniała pasja gromadzenia wszystkich pamiątek dotyczących czasów prasłowiańskich. Zainteresowania obejmowały nie tylko zabytki archeologiczne, ale także badania lingwistyczne i etymologiczne.
Program poetycki „Ziewoni” tworzyli: August Bielowski, Józef i Aleksander Dunin Borkowscy, Seweryn Goszczyński, Lucjan Siemieński oraz Kazimierz Wójcicki.

[15] Zob. projektowana przedmowa do *Króla-Ducha*, w: J. Słowacki, *Król-Duch. Teksty*, wydanie zupełne, komentowane, ułożył i komentarzem opatrzył J. G. Pawlikowski, t. I, Lwów 1925, s. 587. Z tego wydania pochodzą cytowane przez mnie fragmenty poematu.

W koral, lub w srebro, lub w bursztyn oprawne. (I, III, I, w. 2-8)
W ręku trzymali niby pastorały
Długie, wierzbowe, ostrugane kije. (I, III, II, w. 9-10)

Charakterystyczne dla rapsodów są: mądrość, ślepota i starość. Ta ostatnia cecha została podkreślona przez opis długiego, sięgającego piersi zarostu. Niezbędnym atrybutem pieśniarzy są też „liry małe", oprawione w koral, srebro lub bursztyn. Związek instrumentu ze szlachetnym kruszcem podkreśla jego rangę. Lira, kojarzona z lirą grecką, jest tu symbolem poezji lirycznej, „małej", oznaczającej pieśń gminną. W poemacie została ona wyniesiona do rangi romantycznej poezji rodzimej.

Ludowi artyści wiodą wędrowny tryb życia. Pomocne w wędrówce są ostrugane, wierzbowe kije. Podróżny kostur, porównany do pastorału i królewskiego berła, podkreśla „świętość" – nietykalność rapsodów, a jednocześnie ich władzę: „Temi [kijami-pastorałami – R.M.] – bywało – chłopczyków chorały/ Pędzą – i wiodą takt przez harmonije;/ Ale kiedy w górę kij podniosą biały/ Wtenczas w choralnej pieśni piorun bije;/ A kiedy spuszczą na dół berło dziada,/ To na kolana pieśń jak anioł pada" (I, III, II, w. 11-16). Pieśniarze mogą wpływać na charakter poezji. Niekiedy jest ona harmonijna, łagodna, kiedy indziej znów zdolna głęboko poruszyć słuchaczy i „rzucić ich na kolana". „Słoneczność, [którą mają – R.M.] w twarzy" przywodzi na myśl błyszczącą aureolę, co dodatkowo nadaje im rysy jakiś świętych. Obcowanie z *sacrum* wydaje się nieodzownym przywilejem poetów i przysparza im mocy twórczych.

Zorian, pieśniarz na dworze starego Swityna, wygląda tak jak ludowi artyści. Wędruje po świecie w starym, żebraczym płaszczu. Bosy i w „obwiązkach pielgrzyma"[16], wraz ze swoją „maleńką lireczką", którą nazywa „wędrownicą", jest przyjmowany „po domach i chatach" (I, III, XIX). Za Juliuszem Kleinerem można przypuszczać, że Słowacki, tworząc postać Zoriana, sięgnął do tradycji antycznej i wystylizował ją na homeryckiego rapsoda[17]. Warto przypomnieć, iż dzięki badaniom Friedricha Augusta Wolfa[18] romantycy na nowo odkryli poezję Homera:

---

[16] „Obowiązki pielgrzyma" to rzemienie przytrzymujące sandały na bosych stopach. Jest to wyraźne podkreślenie wędrownego trybu życia Zoriana. Por. J. G. Pawlikowski, *Komentarz*, dz. cyt., s. 133.

[17] Na temat różnych koncepcji poety zob. H. Kapełuś, *Romantyczny lirnik,* w: *Ludowość dawniej i dziś. Studia folklorystyczne*, Wrocław 1973, s. 7 i nn.

[18] F.A. Wolf przedstawił swoje badania w rozprawie: *Prolegomena ad Homerum*. Uczony wysunął tezę, że zarówno *Iliada*, jak i *Odyseja* są dziełami wielu autorów, które zostały zebrane w jedno dopiero w czasach Pizystrata.

żywiołowe pieśni ludu, skompilowane po wiekach w jedno wielkie dzieło. Badania nad *Iliadą* i *Odyseją* rozbudzały zainteresowania „starożytnościami" oraz inspirowały wyobraźnię twórczą poetów. Marzeniem romantyków było stworzenie, na wzór Homera, epopei narodowej, mającej być jednocześnie *compendium* dawnych słowiańskich mitów[19].

Śladem romantyków, którzy próbowali zgłębić tajemnice przekładów, aby móc w pełni uczestniczyć w akcie twórczym, Słowacki samodzielnie dokonał tłumaczenia fragmentów *Iliady*. Homerowe wersy, jak stwierdzał Kleiner, przełożył poeta na swój „język duchowy"[20]. „U Słowackiego – pisał badacz – [objawia się – R.M.] Homer świetlisty, [...] mistyczny, [...] romantyczny, [...] przestylizowany z dowolnością niemałą, ale – Homer"[21]. Ponadto, według badacza, przekład fragmentów *Iliady* miał stanowić introdukcję do *Króla-Ducha* i stworzyć poecie grunt dla własnego poematu.

W poemacie stary, ślepy Zorian wygląda jak Homer. Wydaje się, że ułomność cielesna poety, owego *homeros*, została zrekompensowana innymi duchowymi przymiotami. Muzy obdarzyły go: talentem, inspiracją i nadzwyczajną wrażliwością.

Ta ostatnia zdolność objawia się między innymi tym, że Zorian żyje w zgodzie z naturą. Przyroda, budząca się z zimowego snu, sprawia, że lirnik powraca, a z nadejściem jesieni odchodzi. Ta cykliczność pojawiania się rapsoda, uzależniona od stanu natury, przywodzi na myśl mit o wędrującej między ziemią a zaświatami Persefonie. Jej pojawienie się na świecie – wraz z wiosenną porą roku – przynosiło radość i zadowolenie, zaś powrót do mrocznego Hadesu – z końcem jesieni – powodował, że przyroda przybierała żałobny wygląd.

W takim ujęciu Zorianowe wędrowanie byłoby jakimś rodzajem podróży inicjacyjnej, poetyckim przetworzeniem misteriów eleuzyńskich, których celem jest rozwikłanie zagadki śmierci. Uczestniczący w tym obrzędzie wierzyli, że – gdy już umrą – na powrót zostaną przywróceni do życia. Zorian również ma taką ufność i w ten sposób przemawia do swej liry: „Czekaj – wstaniemy oboje po latach,/ Gdy błysną łuki z tęcz nad okolicą.../ Wstaniemy razem z wielką jaką zgrają/ Harfiarzy, co jak anioły śpiewają" (I, III, XIX, w. 149-152).

---

[19] Zob. na ten temat M. Sokołowski, *Słowiańska epika ziewończyków*, w: dz. cyt., s. 174 i nn.

[20] J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje*…, t. IV, s. 492.

[21] Tamże, s. 497.

Starzec, wierząc w swoje zmartwychwstanie, nie boi się umrzeć. Jeszcze przed śmiercią: „Zdawał się mówić i twarzą i ręką,/ Jakby nad brzegiem szemrzącego zdroja:/ „Nie bój się, liro! bo śmierć nie jest męką!" (I, III, XVIII, w. 137-139). Można powiedzieć, że Zorian, odchodząc ze świata żywych, jest już po drugiej stronie jego brzegu – wśród zmarłych. A kierując słowa pieśni bezpośrednio do instrumentu ma na myśli poezję. Ta zaś, wedle Zoriana, jest profetyczną wiedzą, wskazówką dla ludzi, aby przełamali lęk przed śmiercią. Lirnik śpiewa przecież: „A na cożby to nasza mądrość była,/ Gdyby przed śmiercią skonać nie uczyła?" (I, III, XVIII, w. 143-144).

Słowa nie tylko podkreślałyby siłę sprawczą poezji, ale stałyby się deklaracją sędziwego człowieka, pogodzonego ze śmiercią. Mówiąc inaczej, starzec zdaje sobie sprawę, że zbliża się do kresu swego życia i śpiewa pieśń o tym, co dla niego teraz konieczne oraz nieuniknione. Nieustanna wędrówka po świecie, bezpośredni kontakt z przyrodą, profetyzm i obcowanie ze śmiercią – oto świat starego Zoriana. Wolno przyjąć, że ów starzec staje się wzorem mitycznego poety, łączącego to, co przeszłe i przyszłe. Mit wynosi go poza czas, przestrzeń i historię.

Jak już wiadomo, przeciwnikiem Zoriana jest Popiel, młody król mitycznego królestwa. Bezpośrednią przyczyną konfliktu obydwu bohaterów staje się list starego Swityna, który rapsod przynosi Popielowi. Tak brzmią jego słowa:

> „Kacie ojczyzny mojej – i tyranie
> Mój królu wczora (pisał Switysn stary)
> Na dobrowolne poszedłem wygnanie,
> Abyś przez mój zgon nie dopełnił miary…

Wojewoda nazywa adresata katem i tyranem oraz oznajmia, że znika „bez wieści" – udaje się na dobrowolne wygnanie, gdyż obawia się okrutnych rządów nowego króla. Przybycie posłańca wywołuje niepohamowaną złość Popiela, który wyznaje: „Czytałem słowa, które jak szatany/Paliły mi mózg i gryzły wnętrzności" (I, III, VIII, w. 59-60).

Złość na Switysna wywołuje chęć zemsty na Zorianie. Popiel „z całą wściekłością! I z całym ducha szałem!", „choćby królestwo całe przyszło ruszyć!", zamierza „ złamać harfiarza…lub skruszyć!"(I, III, XVI, w. 127-128)[22]. Zanim na dobre rozprawi się z Switynowym posłańcem, wbija mu w stopę miecz „żelazny, krzywy". Więź ludowego artysty

[22] Chyba rodzaj instrumentu nie jest tu ważny. Wydaje się, że chodzi po prostu o poetę.

z naturą zostaje przerwana. Rapsod nie może już wędrować i śpiewać dla ludzi. Wkrótce, rozkazem króla, żywcem zostanie spalony na stosie.

Wzajemny stosunek Swityna i Popiela, choć okazują się przeciwnikami, można odczytać jako relację Mistrz – Uczeń. Do takiej interpretacji zainspirowały mnie ustalenia Zdzisławy Mokranowskiej. Badaczka w swoim artykule *Starzec bez metryki* poruszyła kwestię „motywu Mistrza i Ucznia, młodzieńca i opiekuna (czasem z ukrycia, oddalenia kierującego losami swego wychowanka”[23]. Autorka dała przykłady takich literackich par: w literaturze obcej dostrzegła je u E.T.A. Hoffmana, L. Stevensona, J.W. Goethego, W. Scotta, E.A. Poego, w literaturze polskiej zaś – u romantyków. Wymieniła: Szamana i Anhelliego (J. Słowacki), Masynissę i Irydiona, Starca i Młodszego (Z. Krasiński), Kordiana i Prezesa, Gustawa i Księdza (A. Mickiewicz). Wedle badaczki, „starzec romantyczny nie jest rzeczywistym starcem, to starzec bez metryki […]. Można go nazwać „starcem funkcjonalnym”[24]:

> [Owa – R. M.] starość funkcjonalna jest niejako strukturalnie zakodowana w programie literackim wczesnego romantyzmu – pisała Mokranowska. Starzec jest uosobieniem oświeceniowego racjonalizmu, któremu przeciwstawia się romantyczny, emocjonalny młodzieniec. W tekstach epoki ich wzajemny stosunek nie jest jednorodny, lecz wyznaczony kulturową komplementarnością i ambiwalencją. Starzec urzeczywistniający swe plany wobec młodzieńca całkowicie determinuje jego los i może być „odczytany” jako ucieleśnienie oświeceniowych intrygantów[25].

W tym miejscu wolno wskazać jeszcze inną „parę” bohaterów (tym razem nie chodzi o młodzieńca, lecz dziewczynę): starca i Karusię z ballady *Romantyczność* Adama Mickiewicza. Bohaterka rozmawia z duchem zmarłego, ukochanego Jasieńka. Starzec, jako reprezentant oświeceniowego racjonalizmu, kpi z jej objawień, jakby chciał ją oduczyć „czucia i wiary”, owych romantycznych narzędzi poznania innej prawdy o świecie – nie dając jednak nic w zamian.

Mokranowska przywołała również poglądy innych badaczek literatury, które różnie interpretowały „funkcję owych «tandemicznych par» oraz zasadę związku młodzieńca i starca, mistrza i ucznia”[26]. Alina Witkowska

---

[23] Z. Mokranowska, *Starzec bez metryki*, w: *Starość. Wybór materiałów z VII Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ*, pod red. A. Nawareckiego i A. Dziadka, Katowice 1995, s. 37.
[24] Tamże.
[25] Tamże.
[26] Tamże.

sformułowała pogląd, że postać Księdza z IV części *Dziadów* to *alter-ego* Gustawa, inne „ja", wcielenie romantycznego szaleńca, związanego z dzienną sferą bytu, w przeciwieństwie do nocnej, reprezentowanej przez głównego bohatera. Badaczka zastanawiała się, czy właśnie w tym połączeniu nie tkwi tajemnica pełni osobowości człowieka[27]. Natomiast zdaniem Marty Piwińskiej: „Romantyzm odkrył takie widzenie świata, które «ja» pozwala w innych zobaczyć własne sobowtóry […]. Jej zdaniem, postacie były żywymi wcieleniami idei nie tylko ich wypowiadaczami"[28].

Spróbujmy teraz (w zarysie) rozważyć postacie interesujących nas starców z *Króla-Ducha*, posługując się kategoriami wspomnianych badaczek. Zacznę od Mokranowskiej. Zgodnie z jej myśleniem Swityna, ale też i Zoriana trzeba by uznać za Mistrza, będącego wcieleniem mądrości i doświadczenia. Rolę zaś Ucznia, od razu dodajmy, niepokornego Ucznia pełniłby Popiel. Jeśliby teraz rozpatrywać stosunek obydwu bohaterów w świetle ustaleń Witkowskiej, to należy stwierdzić, iż Swityn dobrowolnie udający się na wygnanie i nadworny rapsod, który porzuca domostwo wojewody, aby podjąć narażającą go na śmierć wędrówkę, w jakimś sensie stają się szaleńcami. Nie uosabiają jednak li tylko „dziennej sfery bytu". Pierwszy, będący u władzy, zawsze może okazać się groźny, drugi, niczym szaman, potrafi posługiwać się białą i czarną magią[29].

Gdy bowiem żebrak zostanie przyjęty z należytym szacunkiem, dom nawiedzą „dobre duchy". Zorian będzie błogosławił: „[...] gdy przyjmiecie złote pieśni słowa,/ Królowie będą w progi wasze wchodzić,/ Dziecię urodzi się wam – i wychowa [...]" (IV, I, III, w. 17-19). Lecz: „Jeśli jaskółce uchrony nie dacie/ Odejdzie od was – smętny – bóg domowy,/ Wiatr wam zawyje grobowymi usty/ Tę smętną klątwę: otóż dom wasz pusty!" (IV, I, II, w. 13-16). Kiedy zaś gospodarze nie przyjmują należycie gościa, doznają krzywdy i nieszczęścia.

Aby teraz posłużyć się interpretacją Piwińskiej i potraktować postacie takie, jak Zorian, Swityn – Popiel jako „sobowtóry", będące jednocześnie wypowiadaczami odmiennych idei – to winna się w nich ujawnić podobna ambiwalencja postępowania. O ile byłoby to możliwe w przypadku Zoriana (jego zachowanie może przynieść ludziom zarówno pożytek, jak i szkodę), Swityna (pełnił rolę umiłowanego „ojca"

[27] Por. tamże, s. 42, przypis 2. Zob. A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1986.

[28] Tamże. Cyt. za: Z. Mokranowską. Zob. M. Piwińska, *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, Warszawa 1981, s. 264-275.

[29] Określeń „biała i czarna magia", analizując postać Zoriana, użył Mikołaj Sokołowski.

Popiela, ale odrzucił swego wychowanka)[30], o tyle co do Popiela – sprawa komplikuje się. Postępowanie bohatera jest przede wszystkim okrutne i wynika z jego misji stworzenia nowego, silnego państwa. Bohater przyzna bowiem: „Kupiłem naród krwią… i nad jej strugi/ Podniosłem ducha, który śmiercią gardzi" (I, III, XXXII, w. 259-260).

Nie będę rozwijać wątku Popielowej misji. Spróbuję natomiast odpowiedzieć na pytanie, czy starzec z poematu Słowackiego jest rzeczywiście takim – posłużmy się pojęciem Mokranowskiej – „funkcjonalnym starcem", determinującym postępowanie „emocjonalnego młodzieńca", który został nowym królem?

Chcę zaznaczyć, że za „funkcjonalnego starca" będę uważała kreację starca pełniącego w utworze różne role. I nie chodzi tu o postać, która reprezentuje dawną oświeceniową rację, tak jak o tym pisała Mokranowska, lecz raczej o utożsamienie senilizmu ze starym porządkiem w ogóle, potraktowanym więc bardziej uniwersalistycznie.

A zatem stary Zorian, posłaniec Swityna, działa w imieniu swego pana, który – jak wiemy – również jest starcem. Tak jak wojewoda reprezentowałby więc dawny porządek, będąc jednocześnie Switynowym dziedzicem i orędownikiem. Senilizm bowiem budzi skojarzenie nie tylko z „utratą sił życiowych", ale także „z kurczowym trzymaniem się swojego miejsca w strukturze władzy"; „z byciem za"[31]. Popiel jako nowy król pragnie usunąć ze swojego pola działania dawnego władcę. Nie mogąc jednak bezpośrednio dosięgnąć Swityna, występuje przeciwko Zorianowi i niszczy go.

Chociaż Popiel za nic ma Switynowego posłańca i list wojewody, to jednak w jakimś stopniu postępowanie młodego króla, buntującego się przeciw starcom, jest od tych starców uzależnione. Ma rację Piwińska, gdy pisze:

> Poezja romantyczna była opętana starością, ale starość w niej nie była wcale jednoznaczna. Po ruinach świata, po grobach dawnych bohaterów chodzili ostatni bardowie i śpiewali chwałę, dawnej wspaniałej młodości świata. Stary świat mówił głosem starców, a romantycy chętnie ich słuchali[32].

---

[30] Piszę na ten temat w dalszej części tego artykułu.

[31] A. Wicher, *Polemika wokół starości, czyli pochwała metafizyki*, w: *Starość…*, dz. cyt., s. 158. Badacz podejmuje polemikę z Tadeuszem Sławkiem, zob. tegoż, *Senilizm*, w: tamże, s. 146 i nn.

[32] M. Piwińska, dz. cyt. (wyd. kolejne) Gdańsk 2005 s.134. Dalsze cytaty zamieszczam z tegoż wydania.

U Słowackiego to oczywiście Zorian jest właśnie takim „głosem starców” śpiewającym o „młodości starego świata”. Popiel nie chce słuchać słów starca. Jego pragnieniem jest ten stary świat „zburzyć”. Popielowi wydaje się, że w ten sposób uniezależni się i od starego Zoriana, i od jego plenipotenta, Swityna. A inaczej rzecz ujmując, król uzyskałby wolność dla swoich działań po wykluczeniu przeciwnika, którym okazuje się także wędrujący pieśniarz, poplecznik wojewody.

W takiej interpretacji śmierć spalonego na stosie słowiańskiego rapsoda, niczym greckiego *homeros*, wydaje się paralelna z obrzędem *pharmakos*, praktykowanym w starożytnej Grecji.

„Kozłami ofiarnymi” *pharmakoi*[33] nazywano ludzi pozbawionych wszelkiej wartości. Wobec nich używano też innych określeń: *aedestatoi* – „szpetni”, *akhrestoi* – „bezużyteczni”, *etelestatoi* – „nędzni”, *agenneis* – „nisko urodzeni” i *phauloi* – „prości”[34]. *Pharmakoi* byli najpierw wybierani spośród społeczeństwa, a potem wypędzani. Rytuał „kozła ofiarnego” pojawiał się podczas zagrożenia, jakie dotykało grecką *polis*. Mogło nim być: zaraza, wojna, niebezpieczeństwo, a więc wszystko to, co określano słowem *„plaga”*. Obrzęd poświęcenia i złożenia w ofierze *pharmakos* odbywał się podczas Thargelia, pierwszego dnia uroczystości na cześć boga Apollina. Zgodnie z nakazem wyroczni należało przebłagać bóstwo i dokonać ekspiacji.

Pharmakoi, którzy mieli być ofiarami, wywlekano z miasta na miejsce egzekucji. Wyrok wykonywano przez zrzucenie z klifu, ukamienowanie lub rzadziej spalenie[35].

Pojawienie się aojda w greckiej *polis* narażało go na konflikt z wpływowym władcą lub politykiem, od którego zależało, w jaki sposób wędrowiec zostanie przyjęty przez społeczeństwo. Innymi słowy: Poeta – *hospes*, stawał się zależny od środowiska, które było celem jego

---

[33] Nowożytną wykładnię „kozła ofiarnego” podjął R. Girard. Zob. tegoż, *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź 1991. Porównanie struktury różnych mitów prowadzi do wniosku, że również w mitach Północy można odnaleźć figurę poety jako *pharmakos*. Zob. Georges Dumézil *Bogowie Germanów. Szkice o kształtowaniu się religii skandynawskiej*, przeł. A. Gronowska, Warszawa 2006. Specjalista wysunął tezę, która traktowała poetę jako: „kozła ofiarnego”, bohatera i wojownika, zarazem.

[34] Por. T. Compton, *Victim of the Muses*, Washington 2006, s. 32. Przekład nazw greckich – własny.

[35] Rytuał prawdopodobnie wiązano z praktyką ostracyzmu, która dotyczyła jednostek wyróżniających się spośród społeczeństwa. Ostracyzm był praktykowany w celu przywrócenia ładu społecznego jako pewnego rodzaju przeciwwaga dla zakończenia obrzędu *pharmakos* – egzekucji i wypędzenia.

podróży. Mogło to powodować sytuację konfliktogenną. Przybycie „obcego” przynosiło bowiem zmianę społeczeństwu i jego wpływowej jednostce – wszystkich narażało na krytyczny osąd poety. To zaś z kolei powodowało, że los aojda, owego *hospes*, stawał się nieznany i zarazem zagrożony. Zatem tylko czas podróży był dla poety okresem względnej stabilności fortuny, świadczył o jego niezależności i wolności. W innym przypadku wędrownego aojda dosięgała śmierć przez wykluczenie[36].

W *Królu-Duchu* takim *pharmakos* wydaje się właśnie Zorian. Nagła wizyta rapsoda, niczym *hospes*, u Popiela, nowego króla, powoduje jego sprzeciw, ponieważ naraża go jako władcę na niebezpieczeństwo. Popiel wyjawia: „Taki był straszny starego Swityna/List…ja w nim groźbę jęczącą słyszałem” (I, III, XVI, w. 121-122). Wprawdzie Zorian nie wypowiada krytycznego sądu o władcy, tak jak to czynili „inni” poeci-*hospes*; nie śpiewa bowiem pieśni, która mogłaby naruszyć pozycję Popiela, ale przynosi wieść od Swityna, sprzeciwiającego się nowym rządom. Zorian, chociaż nie mówi nic, to jednak przez swoją milczącą postawę staje się wymownym przekazicielem prawdy – prawdy, która stanowi krytykę postępowania Popiela. Zatem tylko wykluczenie starego pieśniarza jako ofiary – *pharmakos*, byłoby gwarantem stabilności państwa i otworzyłoby Popielowi drogę do realizacji jego planów.

Nowy król Popiel, zabijając Zoriana, uwalnia się – by teraz powołać się na René Girarde’a – od mimetycznego rywala. Tym samym przywraca utraconą społeczną harmonię[37]. Zorian staje się ofiarą zało-

---

[36]Por. tamże. Compton wysunął tezę, że wszyscy poeci świata antycznego ponieśli ofiarę jako *pharmakoi,* ponieważ mieli krytyczny stosunek do władcy lub patrona *polis*, do której akurat przybywali.

[37] R. Girard nadał starożytnemu rytuałowi nowożytną interpretację. Powstanie zjawiska kozła ofiarnego łączy się z pragnieniem, które autor *Początków kultury* nazywa „pragnieniem mimetycznym”. Jest ono związane z „rywalizacją mimetyczną”. Pragnienie mimetyczne wyjaśnia Girard na przykładzie Biblii. Zdaniem badacza, wąż namawia Ewę, aby zjadła zakazany owoc z drzewa poznania dobrego i złego. Adam zaś, za pośrednictwem Ewy, pragnie tego samego. W ten sposób pojawia się łańcuch mimetyczny. Istotną rolę odgrywa tu również zazdrość, która staje się siłą napędową rywalizacji mimetycznej. Ilustracją może tu być jeszcze jeden przykład biblijny: zabicie Abla przez Kaina.
Wedle badacza, fenomenologia pragnienia mimetycznego dotyczy zarówno relacji międzyludzkich, jak i społeczeństwa, zaburza ona bowiem porządek społeczny. W pewnym momencie, gdy znika (lub schodzi na drugi plan) przedmiot pragnienia, *mimesis* ulega przeobrażeniu i staje się czystym antagonizmem. Kryzys mimetyczny wzmaga się. Pojawiają się sobowtóry. Wszyscy chcą walczyć przeciwko wszystkim. Jedynym sposobem zażegnania kryzysu staje się „skupienie tej zbiorowej wściekło-

życielską, konieczną do budowy Popielowego państwa. W ten właśnie sposób starzec determinowałby postępowanie młodego króla.

Rozwijając taką interpretację, należałoby chyba jeszcze dodać, iż Popiel, na dworze Swityna, byłby, podobnie jak Zorian, *hospes*. Być może, gdyby przybył wcześniej, bez wojska i sztandarów, które pozostawił mu wojewoda, sam zginąłby z jego ręki. Uprzedził więc postępowanie Swityna i *a priori* powtórzył jego gest. Zatem postać Zoriana, stylizowanego na greckiego *homeros*, do pewnego stopnia, uzasadniałaby też kreację Popiela w poemacie.

Ale wydaje się, że w tym Popielowym zachowaniu wobec Zoriana, a nadto przede wszystkim – Swityna, wolno odkryć też inne wątki. Mam tu na myśli te związane z kompleksem Edypa. Wcześniej problem poruszyła Piwińska. W jej przekonaniu „literatura romantyczna jest wdzięcznym terenem do śledzenia wątków edypalnych, lecz z drugiej strony ojców w niej brak”[38]. Badaczka przedstawiła kreacje romantycznych bohaterów, którzy „nie znają swoich ojców i my ich ojców też nie znamy”[39]. Słusznie zauważyła, że synowie romantyczni lub mieniący się takowymi (na przykład Gustaw nazywający księdza swoim drugim ojcem) buntują się „przeciw ojcom: królom, tyranom, prawom i [..] Bogu”[40]. Ujmując ten temat – jak sama pisała – „trochę pobieżnie” i nie chcąc „zaplątać [się] we Freuda”, doszła do wniosku , że „to, co ojcowskie stało się dla dorastającego romantyka antyautorytetem, niezależnie od tego, czy było odczuwane za silnie, czy za słabo”[41].

ści i nienawiści na jakiejś ofierze, którą wskaże sam mimetyzm i która zostanie jednogłośnie wybrana”.
Pojawienie się kozła ofiarnego – *pharmakos*, i zabicie go chroni wspólnotę przed zniszczeniem oraz przywołuje społeczeństwo do stanu sprzed kryzysu. Girard zauważył, że mimetyczność tego procesu powoduje pojawianie się go w rytuałach, które implikują wszystkie etapy *pharmakos*: kryzysu, zaplanowanego i symulowanego, wyborze ofiary, dręczeniu jej i zabiciu. Odtworzenie mechanizmu mimetycznego budzi nadzieje na pojednanie wspólnoty i przywrócenie ładu społecznego.
„Mimesis konfliktogenna” automatycznie przeobraża się w „mimesis pojednania”. Najważniejszą sprawą dla przezwyciężenia kryzysu jest pojednanie rywalizujących ze sobą stron, które łączą się we wspólnym działaniu skierowanym przeciwko ofierze. O ile niemożliwe jest pogodzenie się przeciwników, gdy pragną jakiegoś przedmiotu, o tyle zgoda na kozła ofiarnego, staje się możliwa, gdyż wyboru dokonuje się z nienawiści, która łączy oprawców (por. tegoż, dz. cyt., s. 76-78).

[38] M. Piwińska, dz. cyt., s. 254.

[39] Tamże.

[40] Tamże.

[41] Tamże.

Odnosząc się do słów Piwińskiej, chcę – nieco przewrotnie – „wplątać” się we Freuda i pokrótce przedstawić wątek edypalny w *Królu-Duchu*, na przykładzie Swityna i Popiela, chociaż i w tym przypadku realnego – „ojca brak”. Moim zdaniem, taka analiza, obok tej w świetle *pharmakos*, dopełni wyjaśnienie – osobliwej w przypadku bohaterów Słowackiego – relacji Mistrz-Uczeń.

Warto najpierw zastanowić się, gdzie leży sedno konfliktu między bohaterami? Otóż wydaje się, że wynika ono z osobistej relacji między Popielem a jego dawnym panem. Nowy król z oczywistych względów (jest przecież tyranem) nie znajduje zrozumienia u wojewody, swego dawnego opiekuna. Czytając list, tak mówi o jego autorze: „Bo mną ten człowiek gardził, choć miłował… (I, III, VIII, w. 64). Obydwu łączyła silna więź emocjonalna. Swityn „miłował” Popiela i traktował go jak syna. Ten zaś odwdzięczał się tym samym, mówiąc o wojewodzie: „Jam go jak ojca kochał i szanował…”. Co więcej, podziwiał Switynа, który „sławą słynął”. Przyznawał, że ów starzec:

> Bił wrogi moje, winy moje gładził,
> Granicę mego królestwa rozwinął,
> Na dwu srebrzystych morzach mnię posadził;
> Stary – a miecza do pochwy nie chował,
> Jam go jak ojca kochał i szanował… (I, II, LXVI, w. 523-528)

Wojenne czyny Swityna nie tylko przysporzyły mu sławy, ale spowodowały, że Popielowe królestwo stało się silne. To dawny pan nauczył Popiela sztuki sprawnego posługiwania się orężem i teraz Uczeń, jak syn naśladując ojca, chce podążać za swoim Mistrzem. Młody król pragnie sławy, takiej jaką zdobył stary Swityn, albo i jeszcze większej. Wcześniej przecież oznajmił: „Ja biorąc skrzydła za cel brałem sławę”(I, I, XLVII, w. 371)[42].

Postępowanie Popiela i okazana mu wzgarda wojewody, Królewskiego Mistrza i opiekuna, zaburzyły relację ojciec – syn. Swityn, dobrowolnie poddając się banicji, tym samym odrzuca swego dawnego wychowanka. Wykluczenie Popiela skutkuje wykluczeniem swego dawnego plenipotenta, reprezentowanego przez Zoriana. Można tu dostrzec wspomniany wątek związany z Edypem. Chodzi o lęk syna przed ojcowską władzą. Obawa zostaje spotęgowana do tego stopnia, że Popiel rozkazuje

[42] M. Cieśla-Korytowska uznała, że skrzydła są wyobrażeniem skrzydeł husarskich; chodzi tu o mit ich powstania. Zob. tejże, *Mityczna struktura wyobraźni Słowackiego*, Warszawa 1979, s. 41.

wymordować całą rodzinę Swityna i jego sługi, a zamek wojewody spalić. W ten sposób – sądzi – uwolni się od edypalnego rywala.

Na zamku wojewody, który spłonął „na kształt huty", młody król wraz z towarzyszami zbrodni będzie opowiadał, jak święcił swój triumf:

I ucztowaliśmy w zamku wygodnie;
Swityna własne nam służyły misy,
Stągwie, kobierce, czary i pochodnie,
I krwią cuchnące wonnych ław cyprysy.
Czary nam do rąk podawały Zbrodnie –
Widma… w płaszczach krwi, z zielonemi rysy,
Stojące z boku upiory czerwone,
Wyraźne… a gdyś spojrzał wprost – uniknione.

(I, III, XXVII, w. 209-2016).

Czyny, jakich dokonał Popiel, są okrutne. Jednak młody król, czuje się bezpieczny w tym „teatrze śmierci", gdzie „Zbrodnie" i „upiory" w skrwawionych płaszczach, miast wymordowanych już sług Swityna, usługują gościom. Pokonał bowiem wojewodę, a tym samym wyzbył się synowskiego lęku przed ojcowską karą. Skoro cel został osiągnięty, mógł triumfować: „W zamku cedrowym nad gopłową wodą/ Byłem najpierwszym złotym wojewodą…" (I, I, XLI, w. 327-328).

Jest tu „coś [żeby na chwilę przerwać wątek Edypa – R. M.], co można nazwać przystawaniem bytów, starego i młodego"[43] – jak słusznie zauważył Andrzej Wicher. Ciekawe są jego dalsze spostrzeżenia:

> Młody nie jest w stanie zająć miejsca starego, dopóki nie zbliży się doń, dopóki, w pewnym sensie, nie stanie się nim. Stąd tak częsty w mitach i baśniach magicznych motyw wędrówki młodego bohatera do krainy umarłych, jak to ma miejsce w przypadku Eneasza wyposażonego w złotą gałąź[44].

W *Królu-Duchu* jest chyba podobnie. Z tą tylko różnicą, że to stary Zorian odbywa realną wędrówkę. Ale tylko dzięki niemu Popiel może zająć miejsce starego Swityna. Młody król, podobnie jak mityczny Eneasz, założyciel nowego państwa, zabijając Zoriana, na co dzień przecież „obcującego" ze śmiercią, zbliżył się już do „krainy umarłych". Rapsod stałby się tu jakimś rodzajem *medium* łączącym Popiela ze światem nadprzyrodzonym. Dzięki temu Popielowi łatwiej chyba nawiązać także kontakt ze starym Switynem, człowiekiem bliskim już śmierci. Sukcesor został wojewodą. Wolno więc sformułować wniosek: ów akces do świa-

[43] A. Wicher, dz. cyt., s. 162.
[44] Tamże.

ta śmierci i – by tak rzec – świata starców spowodował, że Popiel stał się jednym z nich.

A jaką rolę mógł w tej edypalnej rywalizacji odegrać Zorian? Ów posłaniec z urzędowym pismem, uosabiający władzę wojewody, stałby się dla młodego króla ojcem *a priori*, którego – dążąc do celu – należało pokonać. Stary Zorian próbuje „grać" na uczuciach młodego Popiela. Ten, przygważdżając stopę starca, tak o nim powie: „[…] tak się na mnie patrzał – jak na dziecię" (I, III, VII, w. 56). W oczach Zoriana Popiel byłby jeszcze dzieckiem. Można przypuszczać, iż starzec patrzy nań z ojcowską surowością, jakby tylko jemu wolno było tę młodzieńczą niedojrzałość dyscyplinować. W tym być może również pobłażliwie wyczekującym spojrzeniu Zoriana wolno doszukać się pragnienia zdobycia względów młodego króla przez starca, pragnącego zaskarbić sobie sympatię bezbronnego dziecka. „Starość [bowiem] nie mogąc zachować młodości, pragnie ją «uwieść»"[45]. Popiel, pozbawiony ojcowskiej opieki Swityna, staje się bezbronny jak dziecko. Stary Zorian to wie i próbuje na tej bezbronności na swój sposób skorzystać.

Ślepy Zorian miałby też inną zdolność – widzi, gdy wszyscy myślą, że on nie widzi. Romantycy wiedzieli, że „okiem wewnętrznym" paradoksalnie można zobaczyć znacznie więcej: doświadczyć istoty natury, dotrzeć do jej wnętrza, aby ją móc w pełni zrozumieć. Janion słusznie zauważyła:

> Jej [natury – R.M.] różnorodne i rozległe znaczenia przerastają nieraz możliwości ludzkiego kontaktu i rozumienia, zwłaszcza, gdy jest ono niedostatecznie czyste, bezpośrednie, autentyczne, pozbawione oka wewnętrznego, właściwego ludowi, dzieciom, poetom, nie wyposażone w słuch wewnętrzny[46].

Zorian, wędrujący wśród ludzi artysta, ma w sobie tę bezpośredniość obcowania z gminem. Obdarzony „słuchem wewnętrznym" jest jak lud „czysty" i autentyczny. U Zoriana ślepota nie stanowi przeszkody, by po prostu patrzeć na Popiela i obserwować go. Chociaż nie widzi, potrafi „przejrzeć" jego zamiary. Starzec jest voyerystą? „Najwyższym stadium [zaś] tego «voyeryzmu» byłby symbol Oka Opatrzności, które wszystko widzi, samo nie będąc widziane, i które należy do Wszechmogącego Boga […]"[47]. Zorian, niczym niewidzialny Bóg, ma zdolność

[45] Z. Mokranowska, dz. cyt., s. 42.

[46] M. Janion, *Kuźnia natury*, w: tejże, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 253-254.

[47] A. Wicher, dz. cyt., s. 160.

podglądania świata, oglądania go z pewnego ukrycia, oddalenia. Będąc niewidomym, staje się dla ludzi niewidzialnym, bo przecież ślepiec nie krępuje otoczenia, w którym akurat przebywa.

Równocześnie ta voyerystyczna zdolność Zoriana czyni zeń stratega, który determinuje los Popiela. Starzec nie tylko dysponuje boskimi zdolnościami, ale wygląda jak Bóg, którego najczęściej wyobraża się jako starca z długą, siwą brodą. Również ubiór lirnika podkreślałby, jeśli nie boskość, to przynajmniej bezpośredni z nią kontakt. Zorian – jak już wiadomo – nosi stary, żebraczy płaszcz. Został on określony jako „płaszcz z Boga"/ Na którym zorza w błękitach dogasa…" (I, III, III.); jest on „Szafirem [...] umalowany" (III, Odm. 56, w. 2); na nim „różne światła płoną". Okrycie wydaje się obrazem gwiaździstego nieba i zwierciadłem przenikniętej *transcendentum* natury; wyznacza sferę *sacrum*, w której porusza się „starzec w błękicie".

Popiel jeszcze raz zobaczy Zoriana: „Gdy go palono". A Starzec konał: „cichszy od owieczki,/Na lirze sobie czasami podgrywał,/I szedł przez ogień z uśmiechem piosneczki,/Ani klątw rzucał – ani wydobywał/Głosu wielkiego z maleńkiej lireczki" (I, III, XVII, w. 130-134). Deminutiva: „owieczka", „piosneczka", „lireczka" wskazywałyby teraz na jakieś „dziecięctwo" Zoriana, kojarzone tu i z niewinnością starca skazanego na śmierć i ze starczym zdziecinnieniem, które często charakteryzuje ludzi w podeszłym wieku.

„Dziecinna" – by tak to ująć – jest też śmierć Zoriana. Starzec ginie na stosie „wzięty w złote ogniste ramiona"(I, III, XX, w. 155). „Ramiona ognia" personifikują żywioł. Wolno chyba odczytać to jako jakąś poetycką emanację Boga-Ojca. Wcześniej to Zorian, sprawował ojcowską opiekę nad swoją lirą (poezją), którą nazywał córką, lecz teraz on, jak bezbronne dziecko, potrzebuje ojcowskich ramion, by wyzbyć się lęku przed śmiercią.

Swityn jest chyba jeszcze bardziej sprytny niż jego posłaniec, a jednocześnie, podobnie jak Zorian, ma coś z dziecka. Pisząc w liście: „ znikam", „nic nie biorę z sobą – prócz boleści…" (I, III, IX, w. 72), niczym zlęknione i zranione dziecko, ucieka przed Popielem, a równocześnie próbuje wymóc na nim emocjonalny szantaż. Jego działanie, jak działania dziecka, muszą być wsparte przez inną osobę. Potrzebuje pomocnika i w swój plan umiejętnie włącza Zoriana. „Jeśli cię starość i pieśń pełna wdzięku/Nie skruszą – spróbuj, królu masz go w ręku!" (I, III, XV w. 119-120) – w liście prowokuje Popiela. Liczy, że młody

król, wzruszony sędziwym wiekiem i „wdzięczną”(jak u dziecka!) barwą głosu Zoriana, zaniecha swych działań.

Bo romantyczny „starzec – by zgodzić się z Mokranowską – może być uosobieniem mądrości (i stać na straży wartości) lub mądrości przebiegłej wiodącej do zatraty młodości”[48]. W postępowaniu Swityna, ale też i Zoriana, objawiają się te dwa aspekty mądrości. Z jednej strony starzec chce surowo strzec dawnych wartości, nie godząc się na nowy porządek, z drugiej zaś – przebiegłością pragnie wpływać na los młodzieńca. A czyni to w tak przemyślny sposób, że ów zdeterminowany – jak już zostało to wcześniej powiedziane – za wszelką cenę dąży do tego, aby przyjąć rolę sędziwca.

Zorian, Popiel i Swityn mają zatem po trosze coś z dziecka i coś ze starca. Ich losy są powiązane, choć każdy z nich pozostaje w swojej sferze wpływów, której nie mogą przekraczać. Jak skończyła się dla Zoriana próba naruszenia królewskiego terytorium Popiela – już wiemy. Lirnik – jak wiadomo – ma też swoją przestrzeń. Wyznacza ją Zorianowa zdolność do kontaktu z naturą i siłami nadprzyrodzonymi. Natomiast przestrzeń Swityna została określona poprzez oddalenie, dystans do dziejących się na pierwszym planie wydarzeń. Ale wcześniej, zanim pojawili się tam Popiel i jego rycerze, wyznaczał ją zamek Swityna.

Przestrzenie bohaterów to ich własne, osobiste azyle; stąd – wydaje się – łatwiej być autorami swoich poczynań. Kiedy jednak dochodzi do przekroczenia tych „świętych” granic, ów szczelny kokon, w którym przebywają bohaterowie, rozpada się i rozpoczyna się konflikt. Zorianem, Popielem i Switynem kieruj wzajemne odczucia: ojcowskiej siły i równocześnie przed tą siłą dziecięcego lęku. Pomieszanie tych edypalnych relacji powoduje, że Zorian, Popiel, Swityn „biorą na siebie” to, co „chwieje” Edypem. Są więc w równym stopniu edypalni i nieedypalni.

Kończąc już rozważania o postaci starca w *Królu-Duchu*, choć temat to zapewne niewyczerpany, niech mi wolno będzie formułować pogląd, że Słowacki, kreśląc ów postać, jednocześnie próbował znaleźć język, którym mógłby starość opowiedzieć. Wyjaśniając zaś koncepcję poety, trzeba stwierdzić, że kreacja starca u Słowackiego nie mieści się li tylko w jednym obrazie, lecz wychyla się poza jego ramy. Owo wychylanie się to jakby istnienie postaci na dwu przeciwstawnych, na krótko przecinających się sobie płaszczyznach, tworzących jakiś margines. Każdy nagły ruch postaci w przeciwną stronę zaburzyłby tak misterną konstrukcję.

[48] Z. Mokranowska, dz. cyt., s. 39.

Postać starca jest zawsze „między" tu a tam i „jakby" tu i tam. Nie nakreślił Słowacki jej ostrym konturem, bo chyba nie chciał tego robić. Obraz starca w poemacie tworzył tak, jak tworzył swój „język zerwania" (Janion). Nie będzie chyba przesadą, jeśli taki sposób tworzenia postaci uznamy za swoiste poetyckie *nota marginalia* Słowackiego.

***

Jaki poetycki zatem obraz starca wyłania się z poematu Słowackiego? Ów starzec to postać krystalizująca w sobie biegunowo różne aspekty osobowości i nadnaturalności: może być szamanem, znającym białą i czarną magię, ale i kozłem ofiarnym; mędrcem, ale i szaleńcem, Mistrzem, którego Uczeń, pragnie naśladować; strategiem, ale i jego ofiarą, zdziecinniałym staruszkiem, ale i „chytrym" voyerystą, kochanym opiekunem, ale i surowym, niczym Bóg, ojcem, Edypem, ale i nie-Edypem, a przede wszystkim zaś s t a r c e m , który – pełniąc te wszystkie role – chce młodość zniewolić, „uwieść" i zniszczyć. Starość ma władzę nad młodością. Romantyczny młodzieniec, któremu wydawało się, że może zburzyć „cały świat" – stał się narzędziem w ręku starca.

Czyżby więc „największy skarb romantyków"[49] stał się ich największą „udręką"?[50]

[49] Tamże, s. 38.
[50] Tamże.

Iwona E. Rusek
(Warszawa)

CZARNE KOBIETY. MOTYW HEKATE W UTWORACH JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Ty jesteś Nocą, Ciemnością, wszelkim Chaosem,
Jesteś Koniecznością, od której nie ma odwrotu
Jesteś losem, jesteś Eryniami i Torturą,
Jesteś Morderczynią i Sprawiedliwością
Trzymasz Cerbera na łańcuchu,
Jesteś stalowo błękitna łuskami wężowymi,
Ty o wężowych włosach i wężowym pasie,
Pijąca krew, Przynosząca Śmierć i Rozkład,
Pożerająca serca i ciała tych, którzy zmarli przed swoim czasem,
Echo grobów, prowadząca przez ścieżki szaleństwa.
Przyjmij moją ofiarę i spełnij moje życzenia.
Inwokacja do Hekate z IV wieku p.n.e[1]

I. Czarny początek

Wielką zdobyczą romantyzmu było odkrycie egzystencji na poziomie wewnętrznego doświadczenia, które niemal natychmiast stało się sposobem dotarcia do prawdy o człowieku i otaczającej go przyrodzie[2]. Na narzędzia tej swoistej operacji „zagłębiania się w sobie" mianowano pamięć, marzenie i sen, a przede wszystkim wyobraźnię[3]. Jako pole jej aktywności wyznaczono bliżej nieokreśloną przeszłość, w której umieszczano akcję ponurych wydarzeń. Te z kolei obfitowały w sensacyjne, a nawet perwersyjne wątki, w których królować zaczęli nieobecni dotąd

---

[1] St. Ronan, *The Goddess Hecate. Studies in Ancient Pagan and Christianity Religion and Philosophy*, t. I, Chtonions Books, Hastings, 1992. Cytuję za: A. Kohli, *Trzy kolory Bogini*, Kraków 2007, s. 180. Przekład w tłumaczeniu autorki książki.
[2] Analiza dotyczy następujących utworów oraz występujących w nich postaci: Roza (*Lilla Weneda*), Balladyna i Goplana (*Balladyna*), Maria Stuart (*Maria Stuart*), Beatryks Cenci, a także jej Matka (*Beatryks Cenci*), Grafini (*Wacław*), Salomea i Księżniczka (*Sen srebrny Salomei*).
[3] H. Krukowska, *Nocna strona romantyzmu*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, Seria II, praca zbiorowa pod redakcją M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1974.

bohaterowie – widma, upiory, demony, błędni rycerze czy wreszcie wampiry[4]. Akt powołania do życia fantastycznych postaci, ożywienie, a w konsekwencji demonizacja przyrody i wreszcie przyznanie palmy pierwszeństwa w procesie poznania intuicji, stały się nie tylko punktem wyjścia do – jak pisze Alina Kowalczykowa – apologii cudowności, fantazji i fantastyki[5], ale przede wszystkim ujawnienia nocnej strony człowieka, a co za tym idzie świata i praw, jakie nim rządzą. Stąd do literatury romantycznej obok motywu grozy wkracza idea wszechobecnego zła, związana z nim klątwa oraz zasada fatalizmu sprawująca nad losem ludzkim niepodzielną władzę. Jednak, jak stwierdza Jarosław Ławski:

> Ów ruch destrukcji ma w czarnym romantyzmie całe przebogate imaginarium symboliczne, **którego królową jest Noc** (…).[6]

Romantyczna Noc jawi się więc jako kobieta; groźna i nieprzejednana bogini, odsłaniającą swe upiorne oblicze, a tym samym czarną stronę natury ludzkiej. Tajemniczy, a zarazem niepokojący charakter tej ostatniej wiąże ją ściśle z lunarnym aspektem bóstwa, gdyż Noc jest nie tylko kobietą, ale i srebrzystą Luną, Panią Księżyca. W niej bowiem ujawnia się odwieczna prazasada bytu złożona z ciemnego pierwiastka, który spoczywa na dnie każdej rzeczy, w tym człowieka[7]. Chociaż bogini patronuje destrukcji, to nie należy zapominać, że z ciemności wyłania się światło, a z chaosu nowa, doskonalsza forma. Dlatego Nicość łona Wielkiej Pani, w które zstępuje człowiek, owo zatopienie w Otchłani, odurzenie się nią i zachłyśnięcie, aż do wstrząsu abyssystycznego[8], w istocie staje się dla niego szansą na zrozumienie, poznanie, przeżycie, a wreszcie odrodzenie, obejmujące swoim zasięgiem każdy poziom jego egzystencji. Romantyzm odnalazł boginię zwracając się w stronę antyku[9] jako niewyczerpanego źródła inspiracji oraz pożywki dla wyobraźni. Najdoskonalszą formą literacką okazał się mit – „poezja natury”, mit, którego prawdę myśliciele romantyczni, jak zauważa Maria Żmigrodzka:

---

[4] A. Kowalczykowa, *Czym był romantyzm?*, Warszawa 1990, s. 30.

[5] Tamże, s. 100.

[6] J. Ławski, *Co to jest czarny romantyzm?* w: tegoż, *Bo na tym świecie Śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk 2008, s. 16. [podkreślenie – I. R.]

[7] Autorka odwołuje się do filozofii Artura Schopenahuera, zwłaszcza jego dysertacji doktorskiej zatytułowanej *Poczwórne źródło twierdzenia o podstawie dostatecznej*.

[8] J. Ławski, dz. cyt., s. 28.

[9] Hasło *Antyk*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod redakcją J. Bachórza i A. Kowalczykowej, Wrocław 1991, s. 33.

> (...) rozpatrywali w jego związkach z objawieniem, w perspektywie poznawczych możliwości natchnienia, przeczucia, intuicji i wyobraźni, wiązali go z rozważaniami o szansach poznania i myślenia symbolicznego[10].

Romantyczny twórca był więc tym, który ukazywał nową, głębszą prawdę o świecie, z tego też względu postać oraz motyw b o g i n i wkroczyły do literatury, stając się symbolem czarnej zasady bytu, skupiającej w sobie ziarno poznania.

II. Czarna Nyx w Antyku

Mity oraz opowieści początku jednogłośnie podkreślają znaczenie, jakie w najdawniejszych czasach przypisywano Wielkiej Bogini Nyx. Przyjrzyjmy się więc niektórym z nich; *Teogonia* Hezjoda opisująca powstanie świata podaje, iż z pierwotnego Chaosu wzięła swoją genezę potężna Noc[11], bogini w czarnej, gwiaździstej szacie z czarnymi skrzydłami[12]. Natomiast wedle słów Hyginusa, Ciemność wyłoniła Chaos, z którym poczęła i urodziła boskie dzieci: Noc, Dzień, Ereb i Eter. Z czworga potomstwa Noc była najpotężniejszą[13]. O jej niezwykłej mocy niech świadczy fakt, że strach czuł przed nią sam Zeus.

Dowiadujemy się o tym z *Iliady* Homera, w której bóg snu opowiada Herze o gniewie olimpijskiego władcy w następujących słowach:

> (…) I byłby mnie cisnął z nieb [Zeus – I. R.], i utopił w morzu bez śladu,
> **Gdyby z pomocą nie przyszła mi Noc, pani bogów i ludzi.**
> U niej znalazłem schronienie, a Dzeus musiał gniew swój okiełznać,
> Nie **ośmielił się bowiem obrazić Nocy polotnej** (…)[14].

Historie orfickie przedstawiają rzecz w odmienny zgoła sposób. Wedle ich relacji, na początku wszelkiego istnienia znajdowała się Noc[15] w postaci ptaka z czarnymi skrzydłami. Zapłodniona przez Wiatr

---

[10] M. Żmigrodzka, *Mit – podanie – historia*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, Seria II, dz. cyt., s. 308.

[11] Hezjod, *Teogonia*, przekład i objaśnienie K. Kaszewski, Warszawa 1904, s. 4.

[12] H. Biedermann, *Leksykon symboli*, przekł. J. Rubinowicz, Warszawa 2003, s. 239.

[13] Cyt. za: Z. Kubiak, *Groza pierwotna*, w: *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1999, s, 50.

[14] Homer, *Iliada*, przekład i wstęp I. Wieniewski, ilustracje St. Wyspiański, Kraków 1984, Księga XIV, „Dzeus oszukany", s. 300 [podkreślenie – I. R.].

[15] Istnieje także wersja, która mówi, że pierwszą zasadę stanowił Kronos-Czas. Z niego swój początek wziął Chaos, symbolizujący nieskończoność oraz Eter uosabiający wszelką granicę. Chaos otoczony był zewsząd przez Noc, która uformowała powłokę, a pod nią, dzięki twórczej aktywności Eteru, kosmiczna materia zaczęła się

złożyła Święte Jajo w olbrzymim łonie Mroku[16]. Z niego wyłonił się obojnaczy Fanes, który ryczał jak byk lub lew, czasami syczał jak wąż albo beczał jak baran. Bogini w postaci triady Nocy, Ładu i Sprawiedliwości zamieszkiwała z nim jaskinię, z której wygłaszała swe proroctwa[17]. Piastowała swój urząd do chwili, gdy władza jej przekazana została Uranosowi. Wkrótce po nim rządy objęła Trójca męskich bogów: Zeus, Hades i Posejdon uosabiających patriarchalny system panowania[18]. Bogowie ci przejęli nie tylko obszar dotychczasowych wpływów Bogini (Zeus-niebo i ziemię, Posejdon morze, a Hades państwo podziemne), lecz także wszelkie jej atrybuty (wśród nich wieszczący Dąb Dodoński[19] oraz berło zwane labrysem[20], przekształcone w trójząb Posejdona i piorun Zeusa[21]), a nawet kapłanki (słynna Pytia). Kult Bogini został zaniedbany, jej rola stopniowo była umniejszana, aż odeszła w zupełną niepamięć.

Wróćmy jednak do chwili, gdy władzę nad światem sprawowała Potrójna Bogini tożsama z Księżycem[22]. On to – wraz ze swoimi powtarzającymi się cyklami – stanowił dla starożytnych symbol narodzin, wzrostu, śmierci oraz odnowy wszystkich form życia[23]. Rytmy lunarne – w opinii historyka religii Mircei Eliadego – przedstawiały stworzenie (księżyc w nowiu), po którym następował okres wzrostu (księżyc w pełni), a dalej zaniku oraz śmierci (trzy bezksiężycowe noce). Stąd, zdaniem uczonego, obraz tych odwiecznych narodzin, a także śmierci księżyca pomógł skrystalizować najwcześniejsze ludzkie intuicje dotyczące cykliczności życia i śmierci, z których wziął swój początek mit

powoli organizować, aż finalnie przybrała kształt jaja. D. George, *Mysteries of Dark Moon*. *The healing Power of the dark goddess*, San Francisco 1992, s. 117-118.

[16] K. Kerényi, *Mitologia Greków*, przekł. R. Reszke, Warszawa 2002, s. 22.

[17] R. Graves, *Mity greckie*, przekł. H. Krzeczkowski, wstęp A. Krawczuk, Warszawa 1967, s. 40.

[18] K. Kerényi, *Mitologia Greków*, dz. cyt., s. 98.

[19] R. Graves, *Mity greckie*, dz. cyt., s. 57.

[20] G. Dunwich, *Wicca d A do Z. Encyklopedia współczesnej czarownicy*, Warszawa 2003, s. 68, a także „berło labrys (podwójny topór)", w: R. Graves, *Mity greckie*, dz. cyt., s.113 i 162.

[21] R. Graves, *Mity greckie*, dz. cyt., s. 51.

[22] Powyższe opowieści, które mówią, iż Nyx stworzyła jajo w symboliczny obrazują sposób, że urodziła ona księżyc, D. George, *Mysteries of the Dark Moon*, dz. cyt., s. 19.

[23] Tamże, s. 4.

o nieustannym tworzeniu i rozpadzie świata[24]. Księżyc był więc czczony, gdyż objawiał *sacrum* jako niewyczerpaną w swej potędze siłę kreacji, a świętość lunarna znana była bezpośrednio w swojej hierofanii: w rozmaitych personifikacjach, symbolach i mitach[25]. Wyobrażenia te dotyczyły płodności, periodycznej regeneracji, czasu-przeznaczenia i przemiany, które cechuje opozycja światła oraz ciemności (pełnia – nów)[26], uosobiona przez spowitą w nocną szatę Kobietę, czyli Wielką Boginię. Jawiła się ona w „lunarnej trójcy": jako Dziewica Kora przedstawiała Księżyc w nowiu[27], kolor biały[28] oraz zielone zboże. W postaci Czerwonej Nimfy związana była z dojrzałym kłosem i żniwnym księżycem[29]. Natomiast w swoim trzecim przejawie – c z a r n e j s t a r u c h y H e k a t e , symbolizowała zboże zebrane[30], a przede wszystkim księżyc ubywający[31].

II.1. Czarna Hekate

Robert Graves, powołując się na relację Hezjoda, twierdzi, że Hekate była pierwszą Potrójną Boginią, najwyższą władczynią nieba, ziemi i Tartaru. Hellenowie jednak podkreślali jej siły niszczycielskie, umniejszając moce twórcze, co spowodowało, że zaczęto zwracać się do niej jedynie podczas tajnych obrzędów czarnej magii[32]. Informacja ta skłania nas do stwierdzenia, że początkowo, tzn. wedle najstarszych przekazów, Hekate posiadała dwa oblicza: jasne, związane z mocą twórczą, oraz drugie, groźne i niszczące. Aby dokładniej zrozumieć, na czym polegała istota pierwszego z omawianych przejawów bogini sięgnijmy do tekstu *Teoginii* Hezjoda, gdzie czytamy:

> Zrodziła [Febe – I. R.] i Astreję wysoko cenioną,
> Którą Perses w dom porwał i uczynił żoną.
> Ta zaś zaszedłszy w ciążę, wydała Hekatę,
> Którą syn Krona w dary opatrzył bogate,

---

[24] M. Eliade, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, przekł. M. i P. Rodakowie, Warszawa 1998, s. 81-82.
[25] M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przekł. J. Wierusz-Kowalski, wstęp L. Kołakowski, posłowie St. Tokarski, Łódź 1993, s. 159.
[26] Tamże, s. 180.
[27] R. Graves, *Mity greckie*, dz. cyt., s. 182.
[28] Tamże.
[29] Tamże.
[30] Tamże, s. 94.
[31] Tamże, s. 182.
[32] Tamże, s. 123.

Dał udział w doli lądów i bystrego morza,
Na niebios go gwiaździste rozciągnął przestworza,
Tak, iż ona śród bogów najwyższą cześć budzi.
To też gdy kto z objatę składających ludzi,
Według zwyczaju, pragnie oczyścić się z winy,
A Hekatę z czcią wielką wezwie do przyczyny,
Ona, ku prośbom jego chętnie się nakłania,
Bo w niej błogosławieństwo i moc wyjednania.
(…) Zeus ją uczcił, więc jest czcigodniejsza.
Komu sprzyja, u boku tego sława wszędzie,
Z nią na rokach królewskich zasiadać on będzie,
Ona go ponad tłumy wyniesie na rynku,
A kiedy wojska staną w bojowym ordynku
Ona przy nim, bogini; a jeśli łaskawa,
To jemu się dostanie zwycięstwo i sława.
Bywa i na igrzyskach, gdy walczą szermierze,
Staje przy boku, silnie dopomagać rada;
A kto dzielności świetną nagrodę odbierze,
Spieszy, i na ołtarzu jej ochotnie składa.
Towarzyszy i w konnej podróży dalekiej,
I tym co przepływają niegościnne fale,
Wzywając Ziemiotrzęśca i jej też opieki,
A nieraz zysk obfity daje im w udziale,
I skoro się pojawi chód przecina szkodzie.
Toż, z Hermesem, przysparza dobytku w zagrodzie:
(…) Z łaski Zewsa jest ona opiekunką dzieci,
Co później blask świetlanej Jutrzenki ujrzały,
A ta opieka wieczną dla niej cześć w nich nieci[33].

Jej pierwszy aspekt odnosił się więc do daru, jakim obdarzył ją Zeus w nagrodę za to, że podczas wojny z gigantami stanęła po jego stronie[34]. Była to odwieczna władza użyczania lub odmawiania śmiertelnikom pożądanego przez nich daru[35], moc obdarzania ich bogactwem, błogosławieństwami życia codziennego, a także talentami sportowymi, zwycięstwem w bitwie i zdrowym rozsądkiem, gdyż, wedle słów Homera, Hekate była boginią „roztropnie myślącą"[36]. Jako taka jawiła się we „wspaniałym diademie" i z „czułością odnosiła"[37] do córki Demeter,

[33] Hezjod, *Teogonia*, dz. cyt., s. 12-13.
[34] V. Zamarowský, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przekł. J. Illg, L. Spyrka, J. Wania, Katowice 2006, s. 266.
[35] R. Graves, *Mity Greckie*, dz. cyt., s. 120.
[36] *Hymn do Demeter*, w: *Hymny Homeryckie*, przekł. Wł. Appel, Toruń 2001, s. 41.
[37] Tamże, s. 69.

z którą sprawowała troskliwą opiekę nad urodzajem oraz wszelką płodnością[38]. Natomiast ze swoim towarzyszem Hermesem przemierzała drogi i gościńce nosząc złote sandały[39], co sprawiło, że zyskała przydomek *angelos* (anioł)[40].

W swoim drugim przejawie personifikowała księżyc albo zasadę żeńską w jej aspekcie złowrogim, zsyłającym obłęd, obsesję bądź lunatyzm. Ubrana była w czarną szatę[41] i nosiła żelazne sandały[42], gdyż posiadała moc zamknięcia łona wszelkiego życia, i dlatego czuwała nad Bramą Zachodnią, Bramą Śmierci do świata podziemnego[43]. Jako strażniczka wejścia do Hadesu władała światem widm, czarów i magii[44], poświęcone jej czarne topole[45] wskazywały na związek z wyspą śmierci, stąd bardzo często przedstawiano ją jako szkielet z kosą, łukiem oraz strzałą[46].

Jej atrybuty (klucz, bicz, sztylet oraz pochodnia[47]) były ściśle związane ze sprawowanymi przez nią funkcjami, a także w pełni odzwierciedlały jej chtoniczny charakter, dlatego też przybierała ona rozmaite postaci (w tym wiedźmy, wróżki, nimfy, prorokini, seksualnego demona czy meduzy), które z jednej strony odsłaniały jej demoniczną naturę, z drugiej stanowiły świadectwo istnienia niezgłębionej tajemnicy, objawiającej swą obecność w świecie za jej pośrednictwem[48]. Dlatego to Hekate, związana z drugą stroną życia, z jego ciemnością i okrucieństwem dawała możliwość przeniknięcia sekretnej sfery bytu. Ta z kolei interesowała romantyków najbardziej i dlatego, jeśli człowiek romantyczny chciał zbliżyć się do zagadki bytu, to – jak stwierdza Alina Ko-

---

[38] M. Grant, J. Hazel, *Kto jest kim w mitologii klasycznej*, przekł. M. Michowski, Poznań 1993.

[39] K. Kerényi, *Mitologia Greków,* dz. cyt., s. 40.

[40] Tamże, s. 54.

[41] Wł. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 54.

[42] K. Kerényi, *Mitologia Greków*, dz. cyt., s. 40.

[43] E. Neumann, dz. cyt., s. 176.

[44] *Słownik kultury antycznej*, pod. red. L. Winniczuk, Warszawa 1988, s. 180, *Bogowie, Demony, Herosi. Leksykon*, red. Z. Pasek, Kraków 1996, s. 168.

[45] R. Graves, *Mity greckie*, dz. cyt., s. 122.

[46] J. Huizinga, *Wizerunki śmierci*, w: tegoż, *Jesień średniowiecza*, przekł. T. Brzostowski, wstęp H. Barycz, posłowie St. Herbst, Warszawa 1992, rozdz. *Wizerunki śmierci*, s. 175.

[47] J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przekł. I. Kania, Kraków 2001, s. 157.

[48] Hekate jako towarzyszka Hermesa spełniała funkcję pośredniczki między bogami a ludźmi.

walczykowa – „musiał sam starać się o nawiązanie kontaktu z uosabiającym prawdę Nieznanym”[49].

Tym Nieznanym była właśnie Hekate, strażniczka Bramy Śmierci i zarazem Śmierć sama. Ona umożliwiła transgresję i – co ważne – przemówiła językiem „drugiej strony”.

III. Motyw Hekate w twórczości Słowackiego

Antyk pojawił się w życiu Słowackiego dosyć wcześnie, bo już w dzieciństwie, w postaci lektur[50]. Fascynacja ta towarzyszyła mu w całym jego późniejszym życiu, obejmując egzystencję poety, a także sprzęgniętą z nią ideę poznania. Ta ostania rozpatrywana z pozycji ducha sprawiła, że, jak pisze Maria Kalinowska, droga rozwoju Słowackiego „prowadziła przez Grecję. (...) Krainę (...) odsłaniającą duchową tajemnicę istnienia”[51]. W trakcie swojej podróży Słowacki poznał Grecję nie tylko heroiczną i bohaterską, lecz także ciemną, czego ślad, zdaniem badaczki, odnajdujemy w jego twórczości w poemacie *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, w listach dedykacyjnych do *Balladyny* i *Lilli Wenedy*[52]. Zainteresowanie, a raczej stała i naturalna obecność Antyku w bezpośrednim otoczeniu poety spowodowały, że z zainteresowaniem zwrócił się w stronę mitu, który okazał się najdoskonalszym wyrazicielem stanów i emocji. Mit, operując symbolem, wydobywał na powierzchnię niezliczone pokłady znaczeń, ale przede wszystkim uwalniał wyobraźnię. Ta z kolei posiadała możliwość przeistoczenia się w transgresyjną siłę, tak charakterystyczną dla „neoplatońskich koncepcji bytu, kultury, tworzenia, literatury”[53], dlatego też Platon, zdaniem Ryszarda Przybylskiego, objawił Słowackiemu podstawową zasadę, „że najważ-

[49] A. Kowalczykowa, *Romantyczne zaświaty*, w: *Problemy polskiego Romantyzmu*, Seria II, s. 242.

[50] „Jeszcze w Krzemieńcu uczył się czytać na *Bajkach* Krasickiego, tam też czytał *Iliadę* Homera (...), która wprawiła go w zachwyt, tak, że nawet swe zabawy dziecięce kształtował według wzorów homeryckich. (...) Spośród tych lektur największy zachwyt (...) wywarła na Julku *Iliada* Homera, nad którą płakał i do której matka «sens moralny dorabiała»”, Z. Sudolski, *Słowacki. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1999, s. 31. 32.

[51] M. Kalinowska, *Grecja romantyków. Studia nad obrazem Grecji w literaturze romantycznej*, Toruń 1994, s. 139.

[52] Tamże, s. 68.

[53] J. Ławski, *Neoplatonizm Juliusza Słowackiego*, w: *Granica w literaturze. Tekst – świat – egzystencja*, pod red. S. Zabierowskiego i L. Zwierzyńskiego, Katowice 2004, s. 36.

niejsze prawdy można i należy wyrażać w mitach, przybierających formę alegorycznych parabol lub symbolicznych opowieści”[54].

Możemy więc założyć, że tajemnica spoczywająca w czarnym jądrze bytu stała się impulsem dla poetyckiej wyobraźni i wydała owoc w postaci lunarno-akwatycznych motywów, które od najwcześniejszych lat zaczęły pojawiać się w twórczości Słowackiego. Doskonałym przykładem jest wiersz *Księżyc*. Jego analiza, dokonana przez Kwirynę Ziembę[55], ujawnia proces krystalizacji obrazu kobiety nie tyle związanej z księżycem, co z nim tożsamej. *Księżyc*, zdaniem badaczki, jest utworem przede wszystkim o matce poety, która okazuje się zarówno jego adresatką, jak i ukrytą bohaterką, stąd jej wyidealizowany obraz jako czarnookiej piękności.

> Zapatrzona w księżyc i podobna doń pani staje się jego wcieleniem, alegorią, kapłanką czy boginią (Dianą? Selene? Luną?), nie przestając być sobą[56].

Warto w tym miejscu zauważyć, że Semele to oboczna forma imienia Selene („księżyc”)[57], którego rzymski odpowiednik to Luna. W czasach późniejszych z Księżycem skojarzono Artemidę (Dianę), a Selene odeszła w zapomnienie[58]. Z tego wniosek, że trzy boginie, które badaczka wymienia i traktuje osobno, są tak naprawdę przejawem jednej, Potrójnej Bogini. W toku dalszej analizy dowiadujemy się, że Księżycowa Pani przejęła atrybuty Księżyca, a także, że zaczęła spełniać funkcję ukochanej podmiotu lirycznego. Tu badaczka odnosi się bezpośrednio do podwójnej symboliki antycznych bogiń (życiodajnej i niszczącej) oraz pierwiastka *animy*, jej zdaniem silnie zakorzenionego w osobowości poety, a tym samym w jego wyobraźni. Tę z kolei analizuje przez pryzmat myśli Gastona Bachelarda.

Wracając jednak do zagadnienia zjawiska *animy*, które uczona porusza i przypisuje twórczym stanom Słowackiego, to warto pamiętać, że kwestię tę znacznie wcześniej od Junga i Bachelarda poruszył starodaw-

---

[54] R. Przybylski, *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1999, s. 141.

[55] K. Ziemba, *Wyobraźnia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*, Gdańsk 2006. O wierszu tym pisze także D. T. Lebioda, «*Blady pierścionek Dyjanny*». *Motywy lunarne w poezji Juliusza Słowackiego*, w: *Mickiewicz – Słowacki – Krasiński. Romantyczne ukierunkowania i współczesne konteksty*, studia pod red. E. Owczarz i J. Smulskiego, Łowicz 2001.

[56] K. Ziemba, *Wyobraźnia a biografia*, dz. cyt., s. 86.

[57] R. Graves, *Mity greckie*, dz. cyt., s. 63.

[58] M. Grant, J. Hazel, *Kto jest kim w mitologii klasycznej*, dz. cyt., s. 250.

ny mit pessynuncki oraz Platon w *Uczcie*, co równoznaczne jest z wnioskiem, że to mit lub opowieść mityczna stanowi źródło żywej prawdy o człowieku. Z tego względu możemy w tym miejscu pokusić się nawet o tezę, że księżyc patronuje poetyckiej twórczości Słowackiego, dość przypomnieć, że wszystkie najważniejsze lub decydujące wydarzenia omawianych w niniejszym studium utworów rozgrywają się w nocy przy świetle księżyca. Na przykład uczta, po której Balladyna morduje Grabca. Podobnie rzecz ma się we wcześniejszej *Marii Stuart*, gdzie bal odbywa się ciemną nocą, a postaci bawiących przesuwają się na tle kryształowych okien, w głębi natomiast dostrzegamy ogród i jednocześnie las topoli[59]. Także nocą, gdy księżyc świeci nad stawem, ma miejsce ostatnia schadzka Salusi z Leonem, a Księżniczka w „noc miesięczną" spaceruje po ogrodzie ze służącą. Wracając jednak do rozważań nad zagadnieniem kształtowania się postaci kobiecej w twórczości Słowackiego, należy zwrócić uwagę na poemat *Maria* Antoniego Malaczewskiego, który stanowił inspirację i wzorzec dla poczynań artystycznych poety, czego świadectwem jest oczywiście *Jan Bielecki*[60].

Postać czarnookiej, lunarnej kobiety, związana z nią tajemnica bytu i tworzenia, a przede wszystkim demoniczny rys, jaki posiada, sprawia, że staje się częścią otaczającego świata. Jego drugą, ciemną stroną. Ten tak wieloaspektowy obraz kobiety stał się nieodłącznym elementem poetyckiej wizji Słowackiego, przy czym należy tu wyraźnie zaznaczyć, że postać ta przybiera różne oblicza Bogini[61]. Dopełnienie dla przeprowadzanej w tym momencie analizy jest postać tajemniczej nieznajomej, którą opisuje Słowacki w liście do matki[62] tymi oto słowami:

> Kiedy chodziłem po grobach Père la Chaise, spotkałem śliczną pannę, w czarnym ubraną kolorze – ale na kulach, bo jedną stopę miała skrzywioną – a jednak kształt nogi bardzo piękny. Lekko i wesoło chodziła pomiędzy grobami i tłumaczyła napisy idącej za nią staruszce, duguenie – bardzo mnie zainteresowała… Wesołość przy tej ułomności pięknie się wydawała – jakby przymuszona.

---

[59] Warto zauważyć, że białe topole poświęcone były Persefonie, a czarne Hekate. Jakiego koloru są w utworze Słowackiego nie wiemy na pewno, możemy jedynie założyć, że skoro panuje noc, to i one są czarne.

[60] Patrz J. Ławski, *„Już mnie domowe szczęście nie omami". Metamorfozy świata poetyckiego „Marii" w „Janie Bieleckim" Juliusza Słowackiego*, w: tegoż, *Bo na tym świecie śmierć...*, dz. cyt.,

[61] Zwraca na to uwagę Lucyna Nawarecka w tekście *O mitach greckich w mistycznej twórczości Juliusza Słowackiego*, w: *Inspiracje Grecji antycznej doby romantyzmu. Rekonesans*, po red. M. Kalinowskiej, Toruń 2001.

[62] Uwagę na ten właśnie list poety zwrócił mi Jędrzej Wijas, za co mu bardzo dziękuję.

Zdawało się, że pod nią smutne musiała ukrywać myśli, bo czegoż przyszła na groby… zdaje mi się, że ją musiałem trochę zainteresować, bo także w czarnym byłem ubrany tużurku – i byłem sam – i częstośmy się spotykali, choć jej nie szukałem… Bardzo była ładna, kiedy schodziła do mnie cyprysową aleją i czasem podnosiła głowę, a wtenczas słońca promień, obłąkany w cyprysowym lesie, padał na jej twarz białą. – Śmiać się ze mnie będziecie…[63].

Opis kobiety, jaki daje poeta, jest dla niniejszych rozważań istotny z dwóch powodów; pierwszym jest jej widoczne kalectwo, drugim kolor, w który za każdym razem została ubrana. Aby należycie zrozumieć sens chromości pięknej nieznajomej, musimy sięgnąć do symbolicznego znaczenia tego rodzaju ułomności. Kalectwo jako znak niedokończonego procesu formowania danej istoty sytuuje ją w sferze granicznej, sprawia, że pozostaje ona w styczności z *sacrum*, a co za tym idzie Krainą Śmierci. Z tego względu kulawość jest atrybutem postaci demonicznych[64], których czas aktywności przypada na noc jako porę śmierci, tę z kolei charakteryzują ciemność i mrok, „a więc kolor czarny"[65]. Symbolicznie rzecz ujmując, możemy pokusić się o stwierdzenie, że chroma piękność, spowita w czarną szatę, spotykana na cmentarzu, jest niejako ucieleśnieniem poetyckich wyobrażeń o Hekate, królowej Nocy[66], z białym jak księżyc obliczem. Z tego względu uosabia romantyczne pragnienie kontaktu z Tamtym Światem[67], a tym samym umożliwia osiągnięcie stanu przejścia w Krainę Śmierci za życia, jest więc nie tylko *angelosem*, ale przede wszystkim *psychopomosem*, odzwierciedlającym transgresyjną moc Hermesa[68]. W tym miejscu przechodzimy do drugiej kwestii związanej z kolorem, ponieważ Romantyzm wniósł do literatury kult świata zewnętrznego i przyrody, a co za tym idzie swoiste upojenie kształtem i barwą[69]. Jak pisze Maria Rzepińska:

---

[63] J. Słowacki, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, wyd. 2, tom XIII, *Listy do matki*, opr. Z. Krzyżanowska, Wrocław 1952, List: Paryż, dnia 3 września 1832 roku, s. 89.

[64] P. Kowalski, *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 2007, s. 196, 197.

[65] Tamże, s. 224.

[66] K. Kerényi, *Mitologia Greków*, dz. cyt., s. 492.

[67] Patrz A. Kowalczykowa, *Romantyczne zaświaty*, dz. cyt., a także M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Warszawa 2007.

[68] K. Kerenyi, *Hermes przewodnik dusz. Mitologem źródła życia mężczyzny*, przekł. J. Prokopiuk, Warszawa 1993, s. 54.

[69] S. Skwarczyńska, *Wartość treściowa kolorów w romantyzmie a dzisiaj*, „Pamiętnik Literacki" 1932, z. 3, s. 279.

> (...) ujrzano w kolorze wartości zarówno poetyckie, jak muzyczne i akcentowano je jak nigdy dotychczas; uznano w nim potężny środek artystyczny, przemawiający wprost do duszy widza[70].

Z punktu widzenia symbolicznego kolory są więc nośnikami znaczeń, nadają sens przedmiotom. Dla starożytnych Egipcjan nigdy nie były niczym przypadkowym, gdyż słowo „barwa" oznaczało u nich jednocześnie „istotę"[71]. Romantycy w swoim rozumieniu koloru zwrócili się ku symbolice i estetyce średniowiecznej, która w wyraźny sposób związała kolor czarny z Północą, okrucieństwem, nocą i śmiercią. Te ostatnie prowadzą do Wielkiej Bogini, utożsamionej z zasadą zła, siłami niższymi oraz podziemnym światem, co sprawia, że „czerń znaczy: znikać, zabijać, niszczyć, wprowadzać w noc grobową"[72].

IV. Przejawy Hekate oraz ich obecność w tekstach Juliusza Słowackiego

IV.1. Wiedźma/czarownica/wróżka

Antyczna Noc – symbolizująca tajemnicę i ciemność[73] – utożsamiona została z tym, co straszne, groźne i zabójcze. Tak stała się symbolem czarnej zasady kobiecości związanej z chaosem i zniszczeniem. Jej demoniczny aspekt powiązano z ciemną stroną księżyca, a tę z czarami, niebezpiecznymi praktykami. Stąd Grafini, żona Wacława nieustannie „błądzi po świetle księżyca"[74] (s. 300), który ujawnia jej drugą twarz – morderczyni. W jego blasku podaje truciznę mężowi, a oblana światłem czerwonej lampy zdaje się być „krwawym aniołem" – samą śmiercią. Roza Weneda posiada moc panowania nad przyrodą oraz, co istotne, przenikania i komunikowania się z Drugą Stroną. Pomaga jej w tym głos „szatański podobny zimnym sztyletom", który wydobywa jej właściwości jako medium tajemnicy światów. Pamiętać w tym miejscu należy o silnych powinowactwach Słowackiego z Platonem, a przez to także z mi-

---

[70] M. Rzepińska, *Romantyczni*, w: tejże, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego. Reprint*, Warszawa 2009, s. 479.

[71] M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przekł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 188.

[72] P. Quignard, *Noc seksualna*, przekł. K. Rutkowski, Gdańsk 2008, s. 74.

[73] H. Biedermann, *Leksykon symboli*, dz. cyt., s. 239.

[74] J. Słowacki, *Dzieła wybrane*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. I, *Liryki i powieści poetyckie. Liryki i inne wiersze. Żmija, Jan Bielecki, Lambro, Godzina myśli, Ojciec zadżumionych, W Szwajcarii*, opr. oraz wstęp J. Krzyżanowski, Wrocław 1979. Wszystkie cytaty z *Wacława* z tego wydania.

tyczno-symboliczną konotacją śpiewu, który staje się sposobem dotarcia do prawdy o bycie. Może właśnie dlatego wenedyjska czarodziejka wielokrotnie śpiewa podczas swoich praktyk, dokonywanych na pobojowisku albo tuż przed decydującym starciem? (a. IV, sc. IV). Inną fascynującą umiejętnością, jaką charakteryzuje się Roza, jest znikanie w płomieniach, ogień zdaje się być na jej rozkazy (gdy odchodzi, płomienie gasną), co oznacza, że posiada ona nie tylko doskonały kontakt z naturą, ale przede wszystkim moc, którą religioznawca określa jako „władzę nad ogniem”[75]. Z tego też względu Lilla nadaje jej cechy Hekate:

> Ty mówisz – lecz twoja twarz
> Jak księżyc smutna, choć jasna,
> Jak księżyc, umarłych słońce (…). (*Prolog*, w. 38-40)

Z innymi czarnoksięskimi praktykami mamy do czynienia w przypadku Matki Cencich. Tuż przed egzekucją wyznaje ona, że oddała się we władanie czarnym duchom, zawierając z nimi diabelski pakt. Na mocy paktu wezwała Erynie, które patronowały okrutnemu mordowi, przyjęły także rolę upiornych nianiek. Powierzając im w opiekę Azo, Matka Cenci zapowiedziała z siłą...

> A ja – do ciebie będę przychodziła
> We śnie… i uczyć będę rzeczy strasznych, (a. V, sc. II)

Ciemną stronę natury ludzkiej odsłaniają opętanie i lunatyzm, nad którymi patronat sprawuje Hekate. To dzięki niej do głosu dochodzą demoniczne siły lub skłonności charakteru, które ujawniają prawdę o najgłębszej istocie człowieczeństwa. Z tego względu Bogini jako „czarna strona” staje się wyrazicielką tego, co niezrozumiałe, a przez to straszne. Dlatego lęk budzi lunatykujący Wacław, który:

> w nocy wstaje i z otwartym okiem
> Po zamku chodzi niesłyszalnym krokiem (s. 305).

Stan, w którym się znajduje, stan graniczny – a nie zapominajmy, że Hekate była strażniczką bramy Hadesu i towarzyszką psychopomosa – sprawia, że z łatwością pokonuje bariery materialnego świata. Niespodziewane wtargnięcie Wacława do komnaty żony i jej kochanka budzi ich lęk nie tylko ze względu na wygląd grafa („śpiący z szmatą skrwawioną na głowie”, s. 308), lecz przede wszystkim łatwość, z jaką do nich przeniknął. Wtedy też podejmują decyzję o otruciu grafa, co może

---

[75] M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, przekł. K. Kocjan, Warszawa 1994, s. 73-74, 100.

oznaczać, że jego lunatyzm ujawnił ciemną i zbrodniczą stronę obojga. Balladyna po morderstwie siostry błąka się po lesie, a podczas uczty, gdy jako jedyna słyszy pieśń piekielnych duchów, popada w obłęd, na co jeden z biesiadników woła:

> Co znaczy takie obłąkanie
> W oczach grafini? (...)
> Obudźcie tę kobietę bladą.
> Ona zasnęła i śpi z otwartymi
> Oczyma... (a. IV, sc. I)

Bladość i obłąkanie w oczach oznaczają, że Balladyna z o b a c z y - ł a swą zbrodnię, co więcej, jej zachowanie ją zdradza, ale nikt z obecnych nie „czyta" lub raczej nie chce odczytać prawdy o żonie panującego[76].

Z innym rodzajem szaleństwa, związanym z wrażliwością i sferą duchową, mamy do czynienia w przypadku Salusi Gruszczyńskiej, która odczuwa namacalną, a przez to realną więź ze światem nadprzyrodzonym. Staje się to powodem kpin Leona, sugerującego nawet, że dziewczyna jest niespełna rozumu („Doskonała! Doskonała! Gwiazd wzywa! Z kwiatami gada!", a. I, zmiana II, s. 33), a ona sama określa się mianem „szalonej" i obdarowanej „mocą przez duchy", gdy uzmysławia sobie, że syn Regimentarza ją odpycha. W scenie tej Salomea ujawnia nieznaną dotąd twarz – świadomej swojego daru dziewczyny, która zaklina się, że zerwie zaręczyny mocą „duchów krwawych". Ciemna strona, która zdaje się jej objawiać, nie oznacza ani jej umysłowego pogubienia, ani mściwości; to Hekate-Nemezis przemawia ustami Gruszczyńskiej, domagając się sprawiedliwości.

Zgoła inaczej rzecz ma się z Księżniczką, która nazywa siebie „smętną wariatką" (a. I, s. 20), a jej szaleństwo przybierające formę rozmaitych kaprysów oraz nieznośnego zachowania, odsłania drugą stronę natury, która tak naprawdę jest melancholia, „czarną cieczą", jak pisze o niej Quinard – drążącą jej umysł i serce. Natomiast Beatryks Cenci w lunatyczny stan wprowadza widmo jej ojca. Prowadzona przez zmarłego schodzi do kościelnych lochów i tam dokonuje symbolicznego pochówku, który ma znamiona jakiegoś makabrycznego rytuału, wedle którego dusza zamordowanego nie zazna spokoju, dopóki ręka morderczyni jej do snu nie ułoży. W tej scenie los córki i ojca, kata i ofiary

---

[76] Zob. też: K. Korotkich, *„Balladyna", czyli widzenia i złudzenia. Ujęcie mikrologiczne*, w: tegoż, *Wyobraźnia apokaliptyczna Juliusza Słowackiego. Obrazy – wizje – symbole*, Białystok 2011.

został symbolicznie zrównany, bowiem, jak pisze Schopenhauer „(...) dręczyciel i udręczony są tym samym. Pierwszy myli się sądząc, że nie uczestniczy w męce, a drugi w winie"[77].

IV.2. Meduza

Meduza, związana u swej podstawy znaczeniowej z czernią, oznacza zniszczenie. Uosobieniem tych zabójczych mocy stało się jej zamieniające w kamień spojrzenie...

> (...) albowiem kamienie to obumieranie. (…) Gorgona jest zatem motywem przeciwstawnym łonu życia – to łono śmierci czy słońce nocne. (…) Wężowe włosy straszliwej bogini odpowiadają „promieniowaniu negatywnemu"[78].

Przekleństwo rzucone przez Pustelnika na Balladynę mówi jednoznacznie, że Bóg w swej sprawiedliwości za to, co uczyniła, włosy jej kołtunami zwełni (a. III, sc. III), że przybierając formę demona skazana zostanie na wieczne męki. W tym dramacie Słowackiego Meduza raz jeszcze zaznacza swoją obecność: w postaci wiejskiej czarownicy, od której grafini bierze śmiercionośną trucizną i którą tak oto opisuje:

> Okropna jędza ... Włosy by gniazdo gadu
> Wisi w postronkach, a oczy się krwią
> Jak zęby wilcze obroczone w ścierwie (a. V, sc. III)

Balladyna porównuje ją także do „roztrzaskanego piorunem dębu", a oba te symbole (piorun, dąb) związane są swym znaczeniem z Wielką Boginią. Ich obecność w tekście oznacza uniwersalność oraz wszechobecność śmiercionośnej zasady, czarnego jądra bytu. Co ciekawe, w Meduzę o wężowych włosach zmienia się Leon, jeden z bohaterów *Snu srebrnego Salomei*. Znać to w jego pełnych wściekłości słowach adresowanych do Semenki, w których zapowiada, że włosy jego wstaną i jak gadziny (węże) sykną, i jak pioruny ogniste rozpłomienią się śmiertelnym błyskiem (a. III, s. 96). Wszystko to dlatego, że piorun jako pochodna labrysa, którym Bogini zabijała swych kochanków, ma zabójczą moc. Odwołując się do tego przejawu bogini, Leon manifestuje moc zemsty i gniewu oraz gotowość do stoczenia śmiertelnego boju. Niemalże w identyczny sposób przemawia przed decydującą bitwą Roza Weneda, która wzywa pioruny, by zamieniły się w jej włosy i w ten sposób

---

[77] A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, tom I, dz. cyt., & 63, s. 536.
[78] E. Neumann, *Wielka Matka. Fenomenologia kobiecości. Kształtowanie nieświadomości*, przekł. R. Reszke, Warszawa 2008, s. 173.

utworzyły „koronę z błyskawic” (a. IV, sc. IV). Starsza córka Derwida utożsamia się z groźnym aspektem Hekate-Meduzy, Bogini-Wojowniczki, która posiada moc zabijania wrogów. W dramacie tym Roza raz jeszcze przybierze postać antycznej bogini, by wymierzyć karę Wenedom za ich brak siły ducha, gdy krzyknie:

> **Roza:**
> (...) O! Wy moje włosy
> Wyrwane, w garść się wężów przemieniajcie.
> I dla strupiałych ludzi
> Bądźcie biczem. (a. V, sc. V)

Podstawowym atrybutem Meduzy, siejącym śmierć i postrach, były jej oczy, gdyż „spojrzeniu wywołującemu trwogę, spojrzeniu Gorgony, spojrzeniu Meduzy, towarzyszy nagłe zapadnięcie nocy”[79], a tym samym śmierć. I tak rzecz ma się w poemacie *Wacław*, gdy główny bohater śpi, „a p a t r z y na śpiącego żona, / Jakby go anioł śmierci brał w ramiona) (s. 300). Wzrok grafini wyraża jej chęci i zamiary, które niedługo się zmaterializują. Zabójcze, jak się okaże, „w praktyce” spojrzenie posiada Balladyna, dlatego jej przerażona siostra krzyczy:

> O! Nie zbliżaj się do mnie z takiemi
> Oczyma... nie wiem.... ja się ciebie boję. (a. II, sc. I)

Tego rodzaju wzrok zwiastuje nieszczęście i jest – jak Thanatos – wysłannikiem śmierci i samą śmiercią. Świadczą o tym słowa Matki Cenci wypowiedziane w gniewnym szale:

> (…) Bo ja w tej chwili – mam zabojcze oczy,
> Bo jeśli kogo w życiu chciałam zabić (…)
> To teraz zabić go chcę w oczach waszych
> Mymi oczyma. (…) (a. IV, sc. IV)

To upiorne wyznanie wiąże się u swojej podstawy z zasadą opisaną przez Pascala Quignarda, która mówi, iż:

> (...) wykreślać, wymazywać znaczy: zaczerniać. Zaczerniać znaczy: unicestwić formę widzialną. Jeśli bycie czarnym znaczy bycie nieobecnym, zaczernianie oznacza odbieranie egzystencji temu, kogo nie chce się widzieć[80].

Balladyna nie chciała zobaczyć Aliny jako żony Kirkora („Ty będziesz panią? Ty! Ty!”, a. II, sc. I,), a siebie jako chłopki, dlatego już

---

[79] P. Quignard, *Seks i trwoga*, przekł. K. Rutkowski, Warszawa 2002, s. 61.
[80] P. Quignard, *Noc seksualna*, dz. cyt., s. 74.

samo wyobrażenie na ten temat sprawiło, że zabiła. Podobnie reaguje Maria Stuart, która nie potrafiła pogodzić się z obecnością portretu męża:

> (…) blada twarz Henryka
> Ściga mnie oczyma … Nie zniosę tej twarzy!
> Patrz! Za mną się obraca, wzrokiem mię przenika.
> O! ten wzrok! Nie jest dziełem ludzi i malarzy (…), (a. IV, sc. I)

„Ciemne" uczucia, jakie żywi do Henryka, ożywiają jego portret, a w niej wzbudzają strach, że skryte w sercu zamiary ujrzą światło dzienne. Natomiast gdy Furie pokazują Gianiemu ściętą głowę panny Cenci, ten stwierdza, że „miłośne oczy w nim utopiła" (a. I, sc. IV). Oznacza to, że martwa głowa Beatrycze-Meduzy rzuciła na niego, jak się w konsekwencji okaże, zabójczy czar, co znać w jego słowach do Padre Anselmo:

> Ojcze… te furie trzy – w rękach skościałych
> Trzymały głowę uciętą… a moje
> Oczy w tej głowy oczach utonęły
> Jako w głębokim morzu – zachwycenia… (a. II, sc. VI)

Martwe oczy Aliny-Meduzy ukryte pod opuszczonymi powiekami wznieciły gorącą miłość Filona, a nawet więcej, pragnienie erotyczne, gdyż złożył na jej zimnych ustach pocałunek. Z tego względu postać zamordowanej córki Wdowy zdaje się nawiązywać do obrazu nieżywej Marii z poematu Malczewskiego. W obu tych przypadkach mamy do czynienia z Erosem, który współuczestniczy w dziele Thanatosa, a to dlatego, że obie bohaterki, pomimo że martwe (o Alinie tak mówi Pustelnik: „Gliny surowe pierś wyjadły, a po białej twarzy robactwo łazi", a. III, sc. III), stają się obiektem pożądania. W tym miejscu przychodzi się nam odwołać do wizerunku Beatryks, która po dokonaniu zbrodni stała milcząca pośród tłumu ze spuszczonymi ku ziemi oczami i „z surowym na ustach uśmiechem" (a. I, sc. IV). Uśmiech ten naprowadza na związek ze Sfinksem, mityczną kusicielką[81], a przymknięte oczy wskazują na obecność motywu Meduzy, gdyż „spojrzenie erotyczne, hipnotyzujące i «tanatyczne», to spojrzenie Gorgony"[82].

Obraz głowy Meduzy-Beatrycze zostaje uwieczniony na płótnie przez zakochanego w niej śmiertelnie malarza. Ona sama, ubrana na

---

[81] Patrz na ten temat artykuł Tadeusza Zielińskiego *Sfinks*, w: tegoż, *Szkice antyczne*, wybór A. Biernacki, wstęp J. Parandowski, Kraków 1971.
[82] P. Quignard, *Seks i trwoga*, dz. cyt., s. 61.

czarno (strój żałobny)[83], oświetlona blaskiem pochodni, uczestniczy w pochodzie pogrzebowym, spokojna niczym cyprys (a. II, sc. II), którego smutną gałązkę chwilę później wręcza Gianiemu. Opisana scena oraz towarzysząca jej sceneria zdają się przypominać cytowany już w tym studium fragment listu, w którym Słowacki opisywał spotykaną na cmentarzu czarną piękność, na której twarz padał „promień, obłąkany w cyprysowym lesie".

Związek Beatryks z ciemną stroną natury ludzkiej, a przez to z Tamtym Światem ujawnia się w chwili, gdy powstały z trumny trup ojca wywołuje ją słowami „Ciemna Hekate, wstań …. I chodź w podziemie…" (a. III, sc. II). Ciemność, jaką ta bohaterka niesie ze sobą, pozwala ją porównać z widmem Aliny czy obrazem Henryka, ujawniających zabójczą moc zaklętą w samym spojrzeniu. Dlatego Balladyna sytuację, w której się znajduje, określa wielokrotnie słowem: „Piekło!" (a. II, sc. I), a niepokój oraz nocny lęk, jaki odczuwa wespół z innymi czarnymi postaciami (Marka Cencich, Maria Stuart, Grafini z kochankiem), jest jak najbardziej zasadny, bowiem ci, „co zniknęli (ci, którzy stali się czarni), powracają w czerni. Wszystkie wymazane rysy powracają w koszmarach"[84].

IV. 3. Wampirzyca

Czarna jest krew, a we krwi jest róż.
Piękność kobieca to sztych.
Jej trzeba kochanka…
J. Słowacki, *Beatryks Cenci* (a. I, sc. IV)

Maria Janion powiada, że romantyczna literatura wampiryczna stała się miejscem, w którym praktykowano swoistą estetykę „niesamowitego". Termin ten i jego znaczenie określa za Freudem jako wyobcowaną za pomocą procesu wyparcia część życia psychicznego. I stąd, jej zdaniem,

> (...) w tym ujawnianym przez romantyków wyparciu odsłania się wampiryczna strona człowieka – strefa lęku przed własną seksualnością oraz przed śmiercią. Wyparty „wampir w nas" zaczął się pojawiać jako literacki fantazmat odrażającego monstrum[85].

[83] Świadczą o tym jej słowa do Gianiego : „O! bezwstydna! **W żałobie** słucham (….)" (a. II, sc. II, podkr. moje – I. R.).
[84] P. Quinard, *Noc seksualna*, s. 74.
[85] M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Warszawa 2007, s. 65.

To, co badaczka określa jako „część wypartą", jest w moim ujęciu ciemną zasadą kobiecości wywodzącą się wprost od Potrójnej Bogini w jej przejawie Hekate. Jak już zostało wspomniane, posiadała ona twórcze i złowrogie oblicze, i to ostatnie zyskało zdecydowaną przewagę, a nawet uległo przekształceniu w taki sposób, że zaczęło symbolizować zniszczenie i śmierć. Kobieta natomiast – dostojna Czarna Bogini, matka życia i duchowej transformacji – obdarzona została cechami i atrybutami demona, z którym pierwotnie nic ją nie łączyło. Cechy te odnajdujemy chociażby w tekście Brama Stokera o *Drakuli*:

> **W świetle księżyca** dostrzegłem trzy młode kobiety, ich smukłe sylwetki nie rzucały żadnego cienia. Podeszły blisko i przez jakiś czas rozmawiały szeptem. Dwie z nich były brunetkami, z wyglądu przypominały hrabiego. **Oczy miały duże, o przenikliwym spojrzeniu, niemal czerwone w bladym świetle księżyca.** Trzecia z nich była blondynką, tak jasną, jak tylko jasną można, z gęstymi, falistymi włosami koloru złotego i oczyma jak przygasłe szafiry. Wszystkie trzy miały śnieżnobiałe zęby, które połyskiwały niczym perły w rubinowych ustach. **Było w nich coś, co przyprawiało o niepokój – budzące się we mnie pożądanie mieszało się z głębokim lękiem. Pragnąłem, by całowały mnie swymi czerwonymi ustami**.[86]

Opisane przez Jonathana Harkera trzy piękności możemy uznać za przejaw zabójczego aspektu Hekate, aspektu wampirycznego. Księżycowe istoty budzą w nim nie tylko lęk, ale przede wszystkim pożądanie i zachwyt swoją urodą, której nie potrafi się oprzeć. Niezwykła wręcz więź, jaką z nimi odczuwa, bierze się z faktu, że Wielka Bogini jako Hekate wyłoniła z siebie Hermesa, swojego towarzysza, a jednocześnie kochanka[87]. Przez to ich więź staje się niezwykła, bowiem zawiera w sobie pierwiastek tworzenia, pożądania, ale i okrucieństwo zniszczenia. Ta para zdaje łączyć w najdoskonalszy sposób Erosa z Thanatosem będących wyrazem wiecznego cyklu umierania i odradzania się w każdej formy. Z tego względu wieczna kobiecość niesie z sobą z jednej strony pożądanie, a z drugiej chłód śmierci. Taką hipnotyzującą urodą charakteryzuje się Balladyna albo raczej Bladyna, jak mówi o niej siostra, a Kirkor doprecyzowuje, wymieniając pożądane detale, a więc skórę białą jak śnieg oraz czarne jak węgiel oczy (a. I, sc. III). Wychodząc nocą na schadzkę przybiera przedziwną postać „mglistej mary" (a. II, sc. I.), a ponieważ mgła związana jest ze światem umarłych, może

[86] B. Stoker, *Drakula*, przekł. D. Ściepuro, Jelenia Góra 1990, s. 35 [podkr. moje – I. R.].
[87] K. Kerenyi, *Hermes przewodnik dusz. Mitologem źródła mężczyzny*, przekł. J. Prokopiuk, Warszawa 1993, s. 54.

to znaczyć, że Balladyna manifestuje się w złowrogim przejawie Hekate. To sprawia, że tuż przed dokonaniem zbrodni – przejściem na Drugą Stronę – zmienia się jej wygląd, o czym dowiadujemy się ze słów przerażonej Aliny[88]: „O! Siostro, jesteś blada, sina! (...) Czemu ty blada? (...)" (a. II, sc. I.).

Siność nawiązuje tu do śmierci, więc Alina przegląda się niejako w „martwym" już obliczu Balladyny. Bladość tej ostatniej wiąże ją z księżycem i nocą, bo, jak sama przed popełnieniem zbrodni wyznała, „noc wolę ciemną, niż taki poranek" (a. II, sc. I). Trupia bladość i siność jej oblicza nie ustępują po dokonaniu mordu, a nawet po ślubie, gdy miała bladą „twarz niby upiora" (a. III, sc. I), co znaczy, że Balladyna należy do świata umarłych[89], gdyż stopniowy zanik kolorów, od bladości do trupiej przezroczystości jest czytelnym znakiem zbliżania się do sfery zaświatowej, a wreszcie i śmierci[90]. Potwierdzają to słowa przekleństwa, jakie rzuca na nią Pustelnik:

> (...) a zgniłymi znaki
> Okryta, chodzić będziesz jako żywe
> Trupy... (a. III, sc. III)

Jest więc żywym trupem – wampiryczną Hekate, która objawia się tu albo jako syryjsko-fenicka Astarte albo egipska Hathor, o czym świadczy kształt rany na czole (księżyc w tarczy) oraz jej kolor („Krwi...twoja rana...czerwona i sina", a. III, sc. III). Ona sama zresztą potwierdza jego intuicję, zaklinając się:

> Gdybym miała trzy wybladłe twarze,
> Na każdej twarzy trzy straszniejsze plamy (...), (tamże).

W identyczny sposób objawia się Goplana, gdy „zamawia czary piekieł", za pomocą których przemieni Grabca w króla dzwonkowego. Wtedy to, jak czytamy w tekście pobocznym...

> Ściemnia się – czerwone chmury przechodzą
> I widma otaczają Goplanę odwróconą. (...)
> Ściemnia się zupełnie.
> – Na głowie Goplany pokazuje się półksiężyc. (...)
> Goplana daje znak – księżyc z jej czoła znika

---

[88] J. Słowacki, *Dzieła wybrane*, pod red. J. Krzyżanowskiego, tom 3, *Dramaty*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1979. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

[89] Warto zwrócić uwagę, że Goplana przerażona bezwzględnym okrucieństwem Balladyny określa ją wprost: „(...) szatanie!", (a. II, sc. I.).

[90] P. Kowalski, dz. cyt., s. 224.

– i światło wraca. (a. III, sc. IV)

Królowa Jeziora jawi się tu jako Hekate z półksiężycem na czole i w towarzystwie duchów piekielnych, co wskazywałoby na jej przynależność do Drugiego Świata, a także transgresyjną moc (dlatego potrafi rozpływać się w powietrzu), pozostającą w ścisłym związku z jej działaniem. Wampirycznym demonem okazuje się Matka Cenci, gdy podczas procesu wyznaje, że przez mury wgryzła się w serce Negri, że zagryzła go swym wzrokiem i zębami na śmierć. Demoniczną i używającą seksualnego czaru do osiągania swoich egoistycznych celów jest Księżniczka, o której Leon mówi trafnie, że jest „księżycem czerwonym"[91]. Ona sama sygnet z krwawnikiem rzuca do piekła i oznajmia, iż tylko ten, kto go przyniesie będzie mógł ją poślubić.

IV. 5. Prorokini / Mojra

W grocie – niczym antyczna Nyx – wygłasza swoje proroctwa Roza Weneda[92], która krwią marze sobie oczy. Rytuał ten ma jej zapewnić łączność z umarłymi, a tym samym dostęp do tajemnic przyszłości. Roza jako czarownica i jednocześnie wieszczka jest istotą graniczną, toteż z niepojętą dla innych bohaterów swobodą, przenika bramy Tamtego Świata i egzystuje wśród żywych. Intrygująco zaznacza się postać Salomei Gruszczyńskiej, która w „szale" prorokuje przyszłe wydarzenia. Profetyczny charakter słów dziewczyny zdaje się potwierdzać sen, w który zapada i który uruchamia ów proces. Sen związany z czarem naprowadza na aspekt Mojry, tak charakterystyczny dla Księżycowej Pani, ponieważ:

> Wielka Kobiecość jest panią czasu i wzrostu, jest ona zatem również Boginią Księżyca, ponieważ Księżyc i nocne niebo to najbardziej rzucające się w oczy, najłatwiejsze do zaobserwowania przejawy czasu w Kosmosie, Księżyc zaś, a nie Słońce, jest właściwym narzędziem pomiaru czasu[93].

Gdy Grabiec wyraża chęć bycia królem dzwonkowym[94], Goplana przemienia go za pomocą cudownego stroju powstającego z „nici tęczowej", a tęczę nakazuje swym diablikom „wziąć na wrzeciona, I wić,

[91] J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, Kraków 2004, Akt I, s. 17. Cytaty pochodzą z tego wydania.
[92] J. Słowacki, *Lilla Weneda*, oprac. M. Ursel, Wrocław 1986. Cytaty pochodzą z tego wydania.
[93] E. Neumann, *Wielka Matka. Fenomenologia kobiecości. Kształtowanie nieświadomości*, przekł. R. Reszke, Warszawa 2008, s. 232.
[94] Co ciekawe, Maria Stuart deklaruje, że przebierze się za królową śmiechu (a. II, sc. VIII).

i wić, i wić!" (a. III, sc. IV). Bardzo ciekawie wypada w kontekście tej problematyki wypowiedź Balladyny, gdy budzi się z lunatyczno-obłąkanego snu, w który zapadła podczas uczty i mówi:

(...) widzę,
Że lepiej zrobię usiadłszy za krośno
Niż przy pucharach (a. IV, sc. I)

Cóż mogą oznaczać te słowa? Alkohol jest jednym z najważniejszych środków mediacyjnych ułatwiających przekroczenie granicy światów[95]. Balladyna ją przekracza, o czym świadczy ukazanie się widma Aliny, które tylko ona widzi. Z kolei krosno, na które powołuje się w drugiej części swojej wypowiedzi, odsyła nas być może do wrzeciona, atrybutu Wielkiej Bogini oznaczającego śmierć[96]. W scenie tej Balladyna określa, kim jest lub raczej kim chce być, a mianowicie Mojrą, tą, która decyduje o losach. Z podobnym motywem mamy do czynienia w *Marii Stuart*, gdy tytułowa bohaterka – ubrana w czerwoną szatę i wieniec z róż – niczym bogini – tka na krosnach i jednocześnie prowadzi rozmowę z Rizziem. Jego śmierć uwypukla fakt, że w postaci Marii zlewają się rysy Mojry i Meduzy (a. III, sc. IV). Jednocześnie Sawa, opisując wędrówkę na cmentarz, wyraźnie podkreśla postać „krwawej hospodarzanki" – Staruchy – która znajdując się pomiędzy światami tka na swoim kołowrocie przyszłe wydarzenia.

V. W doborowym towarzystwie wiernych sług

Wiernymi towarzyszkami bogini były Erynie, bezlitośnie ścigające zbrodniarzy, którzy naruszyli związki krwi lub ład społeczny, ze szczególną zawziętością karały zbrodnie popełnione w rodzinie, zwłaszcza morderstwa[97].W omawianych tekstach Słowackiego pełnią właśnie taką funkcję: piekielnych demonów, które prowokują zbrodnię, ujawniają ciemne oblicze bohaterów. W sposób bezpośredni wzywa Erynie (w dramacie noszące miano Furii) Matka Cenci, bo jak mówi:

---

[95] P. Kowalski, *Kultura magiczna*, dz. cyt., s. 15.

[96] H. Biedermann, *Leksykon symboli*, przekł. J. Rubinowicz, Warszawa 2003, s. 416. Zob. inne interpretacje dramatu: „*Balladyna*" *Juliusza Słowackiego w świetle rozprawy Alfreda de Vigny „Rozważania o prawdzie w sztuce*", w: *Księga Janion*, opr. Z. Majchrowski, S. Rosiek, Gdańsk 2007; K. Ziemińska, „*Balladyna*" *jako „kobiece tragedie*" *Juliusza Słowackiego*, w: *Problemy tragedii i tragizmu*. *Studia i szkice*, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 2005.

[97] St. Stabryła, *Mały leksykon mitologii greckiej i rzymskiej*, Kraków 2006, s. 120.

Trzeba (…) dzisiejszą
Noc ofiarować bogom tajemniczym
Ciemnej przyszłości (…) (a. I, sc. III)

Mamy więc do czynienia z krwawym rytuałem, a raczej złożeniem ofiary. Tylko, kto nią jest? Znienawidzony ojciec, czy też jego mordercy? Warto zauważyć, że w chwili decydującej Fabrycy – spostrzegłszy w korytarzu upiorne mary z krwawymi chustami – tchórzy, i to Beatrycze, wziąwszy z jego rąk lampę dokonuje upiornego czynu. Mordując ojca, ujawnia swoją prawdziwą naturę, którą jako jedyny postrzega i precyzyjnie określa Negri słowami:

(…) Hekate… okropna,
Ale piękniejsza niż wszystkie marmury
Z grobów dobyte (…) (a. I, sc. III)

Po raz drugi prawdziwe oblicze Beatrycze na chwilę przed śmiercią obnaża tłum, gdy jakiś głos mówi:

Idzie ostatnia pod czarnym fartuchem,
Jakoby jaka królowa z dzieciątkiem
I białą świecą... (...) (a. V, sc. III)

Ukazując Gianiemu głowę Beatrycze, Czarne Matki projektują jego przyszłość, a raczej zgubę. Martwa twarz dziewczyny z przymkniętymi oczami pobudza go do bratobójczej zbrodni, która otwiera przed nim piekielną otchłań (a. IV, sc. III), dlatego demoniczne widma przychodzą zabrać jego duszę, co znać w słowach, które wypowiada tuż przed śmiercią:

Cicho… daj rękę,
Bo tam w ciemności – furie – widzę… ciemne.
Przyszły po ducha… precz… ohydne mary (a. V, sc. IV)

Erynie ścigały także tych, którzy naruszyli społeczny ład, i dlatego graf Wacław był nieustanie prześladowany przez „skrawe, czerwone, piekielne straszydła. / Mające oczy i włosy, i skrzydła” (s. 304).Widma dręczyły go zwłaszcza 3 maja, aby jak najboleśniej odczuł brzemię swojego czynu – zdrady. We wściekłego demona zemsty przemienia się Goplana i w ten sposób dręczyć zabójczynię siostry, bo jak mówi:

(...) Ja twarz zakryję i pod wierzbą siędę;
Będę mówiła do niej siostry głosem
I obłąkaną gryźć będę...gryźć będę... (a. II, sc. I)

Pani Jeziora reprezentuje naturę, która będąc świadkiem zbrodni domaga się zadośćuczynienia, gdy nie nadchodzi ono „ze świata ludzi”, sama wymierza sprawiedliwość. Przybierając postać Erynii i jednocześnie Echo, zdaje się przypominać, że żadna zbrodnia nie zostanie zapomniana, a krew zatarta. Świadczy o tym choćby scena uczty w zamku Kirkora, podczas której zrywa się gwałtowana burza. Nie jest ona zwykłym zjawiskiem przyrody, lecz g ł o s e m T a m t e g o Ś w i a t a. Balladyna jako jedyna trafnie określa przeraźliwe dźwięki, rozpoznając w nich „jęki ze świata Umarłych” (a. IV, sc. I), które po chwili wśród melodii fletu Chochlika zamieniają się w śpiewy duchów – Erynii, przypominających jej o zbrodni.

Obok przerażających służek towarzyszą Hekate także i diabły, które Słowacki przemienia w „diabliki” albo „sylfy”. Spotykamy się z nimi na kartach *Balladyny*, gdzie jako Skierka i Chochlik służą Goplanie. Jak na prawdziwe diabły przystało, obdarzeni zostają czarodziejskimi zdolnościami; potrafią być niewidzialni lub zmieniać postać, tak jak Chochlik, który raz jest czarnym psem, a chwilę później czarnym kotem, czyli sługą bogini w przejawie czarownicy (zresztą takim mianem określa go Grabiec, gdy wściekły rzuca: „To idź do diabła, kocie czarownicy”; a. II, sc. I).

Rola tych postaci polega więc w głównej mierze na uwypukleniu czarnych cech bohaterów dramatów, a tym samym ujawnieniu ich prawdziwej natury. Będąc zaś zwiastunami zaświatów, kierują uwagę czytelników ku tajemnicy istnienia.

VII. Atrybuty – narzędzia zbrodni

Spośród wielu atrybutów Hekate przeanalizujemy te, które w jej złowrogim aspekcie pełnią szczególną funkcję, a mianowicie narzędzi zbrodni. Wszystkie one bez wyjątku przynoszą śmierć ofiarom, obnażają demoniczną naturę katów oraz odwieczne prawo, które mówi, że rozlewanie krwi jest:

> (...) aktem w najwyższym stopniu niebezpiecznym. Po pierwsze dlatego, że ofiara nie zgadza się na swoją śmierć (...). Po drugie, ponieważ krew nieuchronnie przyciąga krew[98].

Najbardziej charakterystycznym przedmiotem przypisanym bogini jest n ó ż, który oznacza zemstę, a także ofiarę[99]. Taką rolę spełnia Alina, gdy zostaje złożona w ofierze przez siostrę, w intencji szczęścia tej

[98] J.-P. Roux, *Krew*, dz. cyt., s. 103.
[99] J. E. Cirlot, dz. cyt., s. 273.

ostatniej, podobnie Grabiec zamordowany ciemną nocą, pośród rozszalałej burzy i piorunów, która patronuje niejako makabrycznemu rytuałowi przejęcia władzy. Z Kostrynem rzecz ma się nieco inaczej, gdyż nóż nie został zatopiony w jego piersi, ale w chlebie, którym Balladyna się z nim podzieliła, a ściślej – połamała, mówiąc:

> Wszystkim się podzielę,
> A serce weźmiesz całe. (a. V, sc. III)

W scenie tej mamy do czynienia z jednym z najstarszych obrzędów – endokanibalistycznym czarem miłosnym – który zaznacza swoją obecność chociażby podczas *Uczta Pańskiej*, gdy Jezus dając do spożycia własne ciało i krew, magicznie zastępuje je chlebem i winem. Z tego względu obie strony, zarówno przyjmująca (uczniowie, wierni), jak i ofiarowująca (Chrystus), łączą się ze sobą[100].

Balladyna zatruwając nóż odwróciła znaczenie rytuału, zjednoczenie miłosne przerodziło się podczas tej symbolicznej uczty w tanatyczny uścisk, bowiem wyszła z namiotu oparta na Kostrynie (a. V, sc. III). Obok noża pojawia się s i e r p , który trzymają w dłoniach siostry, gdy tylko pojawiają się w dramacie. Jego kształt nawiązuje do księżyca żniwnego, przypisanego Bogini Hekate, oznacza więc śmierć i w ten sposób staje się zwiastunem ponurych wydarzeń[101].

Warto w tym miejscu zauważyć, że akcja utworu rozpoczyna się w chwili, gdy Goplana budzi się ze snu. Data tego przebudzenia jest bardzo dokładna, a mianowicie: pierwsza godzina wiosny, czyli 21 marca, a ściślej ranek, tuż po równonocy wiosennej (noc z 20 na 21 marca). Jest to czas astrologicznego Barana patronującego między innymi rywalizacji związanej z pojedynkiem dwóch braci bliźniaków o względy Bogini. W utworze Słowackiego mamy do czynienia z pojedynkiem między siostrami (konkurs zbierania malin) o miłość hrabiego Kirkora. Rozbudzona Nimfa i diabliki czują unoszącą się w lesie intensywną woń sosny, drzewa poświęconego Attisowi, zmarłemu oblubieńcowi Bogini.

---

[100] H. P. Hasenfratz, *Religie świata starożytnego a chrześcijaństwo. Ludzie, moce, bogowie w Cesarstwie Rzymskim*, przekł. U. Poprawska, Karków 2006, s. 105. Więcej na ten temat patrz I. E. Rusek, *Postchrześcijaństwo czy posthellenizm?*, „LiteRacje" nr 1 (16) 2010.

[101] Z tego względu nie mogę zgodzić się z tezą Wiktora Weintrauba, która brzmi: „Przemieszanie pór roku to jeszcze jeden system sygnałów, uprzedzających nas, że mamy do czynienia z igraszką fantazji poety, że światem świadomie absurdalnie skonstruowanym", W. Weintraub, *Balladyna, czyli zabawa w Szekspira*, „Pamiętnik Literacki" 1970, z. 4, s. 68.

W tragedii tuż po tym, jak wóz Kirkora wjeżdża na most i nie może ruszyć, wśród zapadającego mroku, Alina wypowiada te słowa:

> Już słoneczko gaśnie,
> Trzeba zapalić **sosnowe łuczywo** (...),
> (a. I, sc. III) [podkreśl. moje – I.R.].

Obrzęd przygotowany zostaje przez Skierkę, który na głowy panien wkłada magiczne wieńce, a w powietrzu roztacza durzącą Kirkora woń. Możemy w tym miejscu założyć, że w tekście znajduje się wyraźna wskazówka, co do mających nastąpić wydarzeń: pojedynku i śmierci jednej z sióstr. Z klasycznym przykładem złożenia ofiary mamy do czynienia w *Lilli Wenedzie*, gdy Roza, nożem właśnie, zabija Lechonia (a. IV, sc. IV). Ten akt ma podwójne znaczenie, po pierwsze zemsty (śmierć za śmierć), po drugie, umożliwienia komunikacji z umarłym Derwidem i Lillą (rytualne pomazanie oczu przez wieszczkę), do której, jak wiadomo, nie dochodzi. Obok noża i sierpa jako śmiercionośne narzędzie występuje m i e c z , którym Balladyna zabija Gralona, a także s z t y l e t jako symbol zniszczenia[102], stąd pewnie nieprzypadkowo Beatryks dokonuje mordu na ojcu sztyletem, sama zaś ponosi śmierć przez ścięcie głowy labrysem, toporem Bogini.

Natomiast pojawiające się w analizowanych utworach Słowackiego p o c h o d n i e nie oznaczają życia wiecznego, ale śmierć. Oświetlona czerwonym płomieniem pochodni czarna Balladyna, z czarną wstążką na czole podąża z Kostrynem do skarbca (a. III, sc. II, tekst poboczny). Ze słów Matki Cenci otrzymujemy najważniejszą informację, która brzmi: „Wtem ona [Beatryks – I. R.] przyszła z lampą… i sztyletem. Skończyła" (a. I, sc. IV). W blasku lampy Beatryks podejmuje decyzję i dokonuje morderstwa; światło lampy oświetla zatem ciemną stronę jej natury, która daje znać o sobie raz jeszcze, w chwili, gdy nieporuszona stoi na ulicy pośród gapiów i rozpaczającej Matki, stoi trzymając zarówno oczy, jak i pochodnię spuszczone ku ziemi (a. I, sc. IV). Odwrócona, a tym samym zgaszona pochodnia jest atrybutem Thanatosa, z tego względu oznacza śmierć[103]. Tak jawi się żona Wacława, gdy staje przy jego łóżku niczym mara „z lampą w ręku, blada"[104], wyczekując jego skonania.

---

[102] J. Tresidder, *Słownik symboli*, przekł. B. Stokłosa, s. 141.
[103] H. Biedermann, *Leksykon symboli*, przekł. J. Rubinowicz, Warszawa 2003, s. 369, 291.
[104] J. Słowacki, *Wacław*, dz. cyt., s. 300.

Ciemność nocy rozjaśnia także świeca, z którą Balladyna idzie na spotkanie Grabca (a. II, sc. I) albo samo światło księżyca odbijane w przepastnych, gotyckich oknach. Bohaterowie używają do swoich krwawych czynów nie tylko śmiercionośnego żelaza, ale i wszelkich kwiatów trujących oraz czarodziejskich, które wskazują na bezpośredni patronat czarnej Hekate[105]. Dlatego od wiejskiej czarownicy-trucicielki bierze Balladyna „rożek ludomoru", podobnie żona Wacława, a także Maria Stuart, która nocą zanosi mężowi zatruty napój. Jej czarny strój wzbudza jego zdziwienie („O Mario! czemu nosisz te żałobne szaty?" a. IV, sc. III), jednak nie domyśla się on, że Maria przynosi śmierć, a nawet sama jest śmiercią, gdy składa na jego ustach zimny pocałunek:

> (…) gdyś mnie pocałowała, piekło było w tobie,
> Dlatego całowałaś ustami zimnemi… (a. IV, sc. IV)

– Mówi tak Henryk, nie rozumiejąc, że uczestniczy w rytuale wiążącym go z Krainą Śmierci, z kolei Balladyna wyznaje:

> (...) rzucę się na szyję
> Niemca i węzłem pocałunków zduszę (a. V, sc. III)

Ze śmiercionośnym związaniem przez krew mamy do czynienia w *Beatryks Cenci*, gdzie główną bohaterkę i jej kochanką wiąże zbrodnia: ona zabiła ojca, on brata[106]. Tego typu relacja – przez mord – wyzwala dramatyczny ciąg zdarzeń, które zdają się nie mieć końca, gdyż „krew pociąga krew".

VIII. Czarny koniec?

Artur Schopenhauer rozważając istotę dzieła sztuki stwierdził, że jego celem jest przekazanie idei jako prawdy o świecie i człowieku. Taki sam cel przyświecał Juliuszowi Słowackiemu. Odwołując się do postaci antycznej bogini, poeta sięgnął tak naprawdę do dwoistej zasady natury ludzkiej, która mówi, że czarny pierwiastek przez zniszczenie i chaos może stać się ziarnem, to z kolei, wyda plon w postaci prawdy i poznania. By ukazać ów proces destrukcji i związane z nim wewnętrzne doświadczenie, stosuje Słowacki różne zabiegi oraz rozmaite atrybuty; światło nieustannie towarzyszy dziełom zniszczenia, a nie dziełu, gdyż

---

[105] Wł. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 184.

[106] Beatryks wyznaje: „O! Jak okropne nas związały losy" (a. V, sc. II). Zob. też J. Wijas, *Beatryks w domu pełnym krwi*, „LiteRacje" (3 (18) 2010.

oświetla drogę ułatwiając zbrodnię i w ten sposób dba, by najokrutniejsze cierpienia się wypełniły.

Nóż zabija, topór obcina głowę, a oczy wgryzają się w duszę, serce i pamięć tak dotkliwie, że życie zamienia się w piekło. Wszystkie te przedmioty mają jeden cel: tropienie ofiary i wydanie jej na pastwę morderczych instynktów.

Słowacki w swoich utworach daje dojść do głosu upiornej stronie ludzkiej osobowości, więcej nawet, on jej nadaje rysy i kształty, czyniąc ją w ten sposób rzeczywistą. Jest w tym uniwersalność ogarniająca podstawę każdej egzystencji, która nieustannie zmaga się z piekłem w sobie.

Emilia Świderska
(Białystok)

UCIECZKA OD KOBIECOŚCI W... KOBIECOŚĆ: *BALLADYNA* Z PERSPEKTYWY JUNGIZMU

Kobieta zawsze stoi w tym miejscu,
gdzie pada cień mężczyzny.
Carl Gustaw Jung[1]

Carl Gustaw Jung, szwajcarski psychiatra i psycholog, pojęcie kobiecości łączy z dwiema kategoriami: Animą i Animusem. Anima – według psychoanalityka – jest pierwiastkiem żeńskim tkwiącym w psychice każdego mężczyzny, jest ona osobowością, personą z łatwością podlegającą projekcji na kobietę. Poza tym owa „żeńskość mężczyzny" jest nieświadoma, niezauważalna, tkwi w sferze podświadomości mężczyzny jako odziedziczony obraz zbiorowy kobiety. Z tego też powodu mężczyzna potrafi pojąć naturę przedstawicielki płci pięknej. Anima to element rodzaju żeńskiego, postać kompensująca męską świadomość, niezbędna do prawidłowego funkcjonowania mężczyzny w świecie[2].

Animus natomiast jest pierwiastkiem męskim tkwiącym w psychice kobiety, „to depozyt wszelkiego kobiecego dziedzicznego doświadczania mężczyzny"[3]. Owa „wewnętrzna męska strona kobiety rodzi twórcze nasiona, które mają moc zapładniania kobiecej strony mężczyzny"[4].

Nietrudno więc zrozumieć – podążając tropem myślowym Junga – dlaczego bohaterka dramatu Juliusza Słowackiego, Balladyna, z taką łatwością porozumiała się z Fon Kostrynem, dlaczego te dwie istoty rozumiały się bez słów, dlaczego zamieszkiwały „czarną" stronę egzystencji ludzkiej.

---

[1] C. G. Jung, *O naturze kobiety*, w: tegoż, *Dzieje gnozy t. IV*, wybrał i przełożył M. Starski, Poznań 1992, s. 191.

[2] Według Junga, w każdym człowieku współistnieją dwa pierwiastki: Anima i Animus jako struktury zakorzenione w osobowości istoty ludzkiej. Zob. C. G. Jung, dz. cyt., s. 79-114; A. Samuels, B. Shorter, F. Plant, *Krytyczny słwnik analizy Jungowskiej*, Wrocław 1994.

[3] C. G. Jung, dz. cyt., s. 111.

[4] Tamże.

Autor dzieła *O naturze kobiety* jasno precyzuje swoje stanowisko: nie można mówić o kobiecości w oderwaniu od męskości, nie można mówić o kobiecości w oderwaniu od Animy i Animusa, kategorii, które budują zarówno mężczyznę, jak i kobietę. Kobieta zdecydowanie potrzebuje postaci kompensującej o charakterze męskim – Animusa. Tak było z główną bohaterką *Balladyny*. Zadziwia ona czytelnika swoją potrzebą doświadczania mężczyzny, wchłaniania Animusa. Siostra Aliny spotyka się przecież z Grabkiem, podąża za Kirkorem, walczy o niego krwawo, następnie szuka towarzystwa Fon Kostryna. Ta nieokiełznana tęsknota kobiety za Animusem nawiązuje nieco do Platońskiej pełni Androgyna[5], pełni, która poddana została destrukcji i doprowadziła go do okaleczenia psychologicznego, wyrażającego się w ciągłej nostalgii za pierwotną jednością, harmonią i doskonałością wynikającą z przezwyciężenia przeciwieństw.

Jung pojmuje kobiecość jako siedlisko różnic oraz uświadomienie sobie przez kobietę owych cech dystynktywnych. Różnice obejmują – oczywiście – strukturę psychologiczną mężczyzny i kobiety, istot tworzących i potrzebujących siebie wzajemnie. Aby kobieta mogła zauważyć to, co ją odróżnia od mężczyzny, powinna spotkać mężczyznę. To spotkanie umożliwi jej odkrycie w sobie pierwiastka męskiego – Animusa. Psychoanalityk zaznacza również, iż od uświadomienia sobie różnic kobieta winna przejść do następnego etapu, budującego w niej kobiecość. Tym kolejnym stadium jest umiejętność przemyślenia swojego życia, spojrzenia na jednostkową egzystencję po to, by móc rozpocząć proces indywiduacji i zapewnić mu prawidłowy rozwój. Indywiduacja natomiast może się rozpocząć jedynie wtedy, gdy kobieta uświadomi sobie istnienie Animusa i zaakceptuje jego przejawy. Wtedy w pełni wyrazi swoją kobiecość – zdaje się mówić Jung.

Autor *Archetypów i symboli* stanowczo stwierdza, że każda z kobiet może zaprezentować swoją kobiecość. Pojęcie to nie jest faktem determinowanym biologicznie, ale generowanym przez kulturę i proces socjalizacji, ma odniesienie do kulturowo określonego wzorca kobiety.[6] Jeśli weźmie się pod uwagę konkretny paradygmat kobiecy, można wtedy uściślić pojęcia kobiecości i męskości oraz połączyć je z określeniami: „typowa kobieta”, „typowy mężczyzna”. Istnieje więc tzw. typo-

---

[5] Terminu tego używał także C. G. Jung, by określić Całkowitość Jaźni (Ja).

[6] Różne są wzorce kobiety – na przykład ukształtowany w kulturze śródziemnomorskiej, amerykańskiej, ludowej, chłopskiej, szlacheckiej itd.

wa kobieta, co nie znaczy, że wystarczy poznać trzy, cztery kobiety, aby wydać sąd, opinię o wszystkich innych. „Typowość” kobiety wynika z jej predyspozycji psychicznych i psychologicznych jednocześnie, na co zwrócił uwagę Jung. Typowa – nie oznacza „gorsza”, stojąca niżej, podporządkowana mężczyźnie. Trzeba wyraźnie podkreślić, że kobieta jest bytem, a nie cieniem bytu, wpisuje się w płaszczyznę antropologiczną i tę przestrzeń na sposób żeński zabudowuje. Nie jest jedynie „pochodną” lub częścią Adamowego żebra.

O wzajemnych relacjach między kobietą i mężczyzną można mówić wiele. To nie mężczyzna konstytuuje niewiastę, lecz oboje wzajemnie siebie potrzebują, ażeby móc sprawnie działać, rozwijać się harmonijnie. „Mężczyzna przyjmuje kobietę zarówno fizycznie, jak i duchowo. Od samego początku jego natura nastawiona jest na całkowicie określony świat, w którym jest woda, światło, powietrze, sól, węglowodany”[7]. I nawet wtedy, gdy Jung zaznacza, że kobieta „stoi w tym miejscu, gdzie pada cień mężczyzny”[8], nie deprecjonuje płci słabej, lecz ukazuje wzajemną zależność, swoistą korelację płci, doskonałą ich harmonię. Szwajcarski psycholog z całą stanowczością stwierdza, że...

> (...) nie można kobietom *eo ipso* przypisywać gorszej świadomości, jest ona tylko różna od świadomości męskiej. Podobnie, jak kobieta jest często świadoma sprawy, której mężczyzna nadal po omacku szuka w ciemności, tak i są oczywiście dziedziny doświadczeń u mężczyzny, które dla kobiety są nadal spowite cieniem niezróżnicowania, a są to sprawy głównie nie budzące jej szczególnego zainteresowania. Z zasady bardziej interesujące i ważniejsze są dla niej osobiste związki niż obiektywne fakty i ich wzajemne powiązania. Rozległe dziedziny handlu, polityki, technologii i nauki, całe królestwo praktycznego, męskiego umysłu przenosi ona na obszary świadomości przytłumione mrokiem, podczas gdy, z drugiej strony, rozwija drobiazgową świadomość osobistych związków, których niezliczone niuanse całkowicie umykają uwadze mężczyzny[9].

Psychika kobiety diametralnie różni się od możliwości psychicznych mężczyzny. Atrybutami kobiecej psyche są nastroje, uczuciowość, emocjonalność, wrażliwość, partykularność oraz brak umiejętności obiektywnego i abstrakcyjnego odnoszenia się do świata, „trzymanie swojego *ego* i woli na dalszym planie”[10]. Oczywiście te predyspozycje

---

[7] C. G. Jung, dz. cyt., s. 83.
[8] Tamże, s. 191.
[9] Tamże, s. 107.
[10] Tamże, s. 196.

psychologiczne nie mają charakteru spetryfikowanego, a kobieta może dowolnie się nimi posługiwać, zaakceptować lub odrzucić, pozwolić na rozwój jednej cechy, inne – krępować. Ale i tak one w kobiecie tkwią. Często przedstawicielki płci pięknej na skutek buntu, nieakceptacji siebie, tęsknoty za transgresją pragną destrukcji tego, co w nich kobiece. Ostatecznie jednak niewiasta przegrywa w walce ze swoją żeńskością, do tej instancji należy ostatnie zdanie.

Balladyna, bohaterka tragedii Słowackiego, stoczyła walkę ze swoją kobiecą naturą, którą negowała, której nie akceptowała, którą chciała w sobie unicestwić. Otoczyła się pancerzem surowego intelektualizmu i zaatakowała samą siebie po to, by w końcu ulec swojej żeńskości. Oczywiście siostra Aliny nie spodziewała się takiego zakończenia, w najbardziej koszmarnych snach nie wyobrażała sobie, że przegra. „Immoralistka poddaje się z własnej woli i z własnego wyboru prawu moralnemu. Dąży do władzy i tę władzę obraca przeciwko sobie”[11]. To paradoksalny brak logiki! Jest więc Balladyna kobietą typową w swojej nietypowości, nieprzewidywalności.

Już Artur Schopenhauer zauważył, że człowiek oscyluje między nudą a pożądaniem. Takiego stanu psychologicznego doświadczyła również Balladyna, kobieta zamknięta w ograniczonym świecie wiejskiej chaty. Monotonne bytowanie pod słomianym dachem wyzwala w niej spleen, który zdecydowanie popycha ku pożądaniu kogoś lub czegoś. Bohaterki Słowackiego nie upaja chodzenie „na żniwo”[12], nie zachwycają poletka, a już na pewno nie daje satysfakcji trzymanie w ręku sierpa. Żona Kirkora jest kobietą typową w swojej oryginalności, chociaż diametralnie różni się od siostry – gotowej w każdej chwili zająć się garnkiem i rozniecaniem ognia w kuchni. Kobiecość Balladyny potwierdza jej psychika skłaniająca się ku skrajnemu indywidualizmo-

---

[11] M. Janion, *Obrona Balladyny*, w: tejże, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980, s. 138. Z bardzo bogatej literatury przedmiotu dotyczącej *Balladyny* podam tylko: J. Maślanka, *Gorzkie dzieło Juliusza Słowackiego – „Balladyna”*, w: *Arcydzieła literatury polskiej. Interpretacje*, t. I, red. S. Grzeszczuk, A. Niewola-Krzywda, Rzeszów 1987; T. Skubalanka, *Interpretacja „Balladyny”*, w: *Mickiewicz, Słowacki, Norwid. Studia nad językiem i stylem*, Lublin 1997; M. Piechota, *„Balladyna” – dramat fałszywych rozpoznań*, w: *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*, red. T. Sławek, Katowice 1993; L. Libera, *Zraniona iluzja. O „Balladynie” Juliusza Słowackiego i „Kocie w butach” Ludwiga Tiecka*, Zielona Góra 2007.

[12] J. Słowacki, *Balladyna*, oprac. M. Inglot, Wrocław 1984, Biblioteka Narodowa Seria I, s. 43. Wszystkie cytaty pochodzą z niniejszego wydania, dalej oznaczam je skrótem *B* i po nim podaję numer strony.

wi, ku subiektywizmowi i konkretnemu odnoszeniu się do świata. Te właściwości wyróżniają kobietę wśród istnień; bo przecież mężczyzna fascynuje całą płeć piękną abstrakcyjnością myślenia i postrzegania świata oraz predylekcją ku obiektywizmowi[13].

Wracając do Balladyny – warto zauważyć, że kochance Kostryna brakuje umiejętności analizowania stanów emocjonalnych. Nic dziwnego, prymitywizm matki odcisnął swoje piętno w psychice starszej córki, która nie potrafi snuć rozważań nad istotą swojej osobowości. Tradycyjny ogląd relacji: Wdowa – kochająca matka: córka – wyrodne dziecko traci zupełnie rację bytu. Jeśli w ogóle warto mówić o pewnej ułomności, to na pewno konstrukcją kaleką jest matka Aliny:

(...) Moja Balladyno,
Twoje rączki od słońca całe się rozpłyną
Jak lodu kryształiki. Już my jutro rano
Z Alinką na poletku dożniemy ostatka,
A ty, moje dziecko, siedź sobie za ścianą...[14]

Ale Balladyna ma dość siedzenia za ścianą i ewentualnego wychodzenia w pole. Taka egzystencja ją nudzi, a „przeładowana uczuciowość" Wdowy prowadzi do uformowania się kompleksu matki[15]. Jung w dziele *O naturze kobiety* zauważył, że kompleks matki u córki przejawia się albo w nadmiernym rozwinięciu instynktów żeńskich, albo w nadmiernym ich osłabieniu aż do stanu całkowitej utraty. Przypadek Balladyny potwierdza to drugie spostrzeżenie; na szczęście (nieszczęście?) instynkt zadomowiony w psychice bohaterki Słowackiego nie uległ całkowitej atrofii, chociaż narażony został na znacznie silne osłabienie.

Balladyna wytwarza psychologiczny opór wobec istoty, która dała jej życie. Jung powiedziałby, że uformował się w niej negatywny kompleks matki. Jego skutki są drastyczne, powodują bowiem, że w osobowości starszej córki Wdowy zaczyna stopniowo narastać pierwiastek męski, który pragnie wyeliminować Animę. Psychologiczny opór kochanki Kostryna przyczynia się do ucieczki od matki w ręce Kirkora – przyszłego męża. Balladyna zawieszona między nudą a pożądaniem (nieuświadomionym do końca, niezwerbalizowanym w kształcie osta-

[13] Zob. Sherry B. Ortner, *Czy kobieta ma się tak do mężczyzny, jak „natura" do „kultury"?* w: *Nikt nie rodzi się kobietą*, wybrała, przełożyła i wstępem opatrzyła T. Hołówka, posłowie A. Jasińska, Warszawa 1982, s. 130.
[14] *B*. s. 42-43.
[15] Zob. C. G. Jung, dz. cyt. s. 15-23.

tecznym, nienazwanym) szuka rozwiązania swojego problemu, chwyta się każdej sposobności – nawet owego matowego Kirkora. Jest gotowa przysiąc wszystko i na wszystko panu zamku, byleby jak najszybciej opuścić rodzinny dom. Jej determinację można nader łatwo odczytać z wypowiedzi jakże sugestywnych i emocjonalnych:

> O panie! jeśli w zamku są czeluście,
> Z czeluści ogień bucha, a ty każesz
> Wskoczyć – to wskoczę. Jeśli na odpuście
> Ksiądz nie rozgrzeszy, to wezmę na siebie
> Śmiertelne grzechy, którymi się zmażesz.
> Jeżeli dzida będzie mierzyć w ciebie,
> Stanę przed tobą i za ciebie zginę...[16]

Ona nie udaje, nie kłamie, obnaża własną duszę i jej pragnienia, jest przekonująca w tym, co mówi. Ileż szczerego zaangażowania zawiera to ekspresywne wyznanie!

Oczywiście jasne jest to, że Balladyna i Kirkor rozmawiają o zupełnie różnych pragnieniach. On szuka ubogiej i cnotliwej żony, jest „panem czterowieżowym"[17] i dlatego uważa, że ma prawo żądać od zwykłej wieśniaczki pełnego miłości wyznania. Natomiast bohaterka Słowackiego płomiennie deklaruje uczucia, ponieważ woli egzystencję u boku hrabiego, aniżeli wegetację w otoczeniu destrukcyjnej matki. Nieświadoma swojej osobowości Balladyna trafiła niezbyt dobrze – Kirkor obdarzony został przez Naturę wszystkimi cechami matki. Jest naiwnie prostolinijny, do tego stopnia infantylny, że wyprowadza każdego rozsądnego człowieka z równowagi, a już na pewno nie zachwyca jako władca anielskością, dobrodusznością.

Opór wobec matki wyzwolił w Balladynie spontaniczny rozwój intelektu po to, by mogła „stworzyć sobie sferę zainteresowań, w której nie ma miejsca dla matki"[18]. Zainteresowania Balladyny dotyczą władzy. Bohaterka dramatu Słowackiego niszcząc w sobie wszelkie przejawy kobiecości, p r ó b u j e s t a ć s i ę m ę ż c z y z n ą w pełnym tego słowa znaczeniu. Musi być twarda i racjonalna, aby zmierzać ku „logosowi"[19]. Nieświadoma swojej struktury psychologicznej starsza córka Wdowy intuicyjnie prowadzi siebie ku wyzwoleniu się „z pierwotnego

[16] *B*, s. 52.
[17] Zob. *B*, s. 10.
[18] C. G. Jung, dz. cyt., s. 23.
[19] Zob. tamże, s. 29. Według Junga, logos to zasada ojcowska, która walczy o to, by wyzwolić się z nieświadomości.

ciepła i ciemności macierzyńskiego łona"[20]. Jako typ negujący matkę – odrzuca ją – próbując jednocześnie unicestwić w sobie pierwiastki żeńskie, choć, jak wiadomo, nie jest to możliwe w pełnym wymiarze.

Żeńskość i kobiecość podświadomie kojarzy Balladyna z uległością, ustępstwem, pokorą i ciągłym służeniem komuś (matce? siostrze?). Jej dumne serce natomiast nie jest w stanie zaakceptować takiego stanu rzeczy. Po pozornym odrzuceniu swojej żeńskości córka Wdowy próbuje wypełnić powstałą w sferze wewnętrznej pustkę pierwiastkami męskimi. Rywalizuje więc z siostrą, narzędziem współzawodnictwa są maliny, celem zaś – wspaniały pan zamku. Warto w tym momencie podkreślić oczywisty fakt: Balladyna nie jest oczarowana Kirkorem, zafascynowana jego męskością. Bardziej interesuje ją środowisko, do którego przynależy „królewic"[21] oraz „ogromny zamek, cztery wieże, złocisty powóz, konie i rycerze na usługach"[22]. Sam Kirkor nie wywarł na niej większego wrażenia, skoro reaguje na klaskanie za chatą i wychodzi na spotkanie z Grabkiem. Ale mimo swojej samowystarczalności (odrzuca matkę, Alinę), żyje w cieniu mężczyzn: Grabca, Kirkora, a następnie Kostryna. Konieczność bytowania obok przedstawiciela innej płci potwierdza kobiecość tkwiącą w Balladynie, którą tak bardzo starała się zatrzeć.

Główna bohaterka dramatu nie tylko naiwnie rywalizuje, lecz wielokrotnie dopuszcza się morderstwa. Mord, którego dokona, nie jest zwykłym zabójstwem. Balladyna nie pozbawia życia z premedytacją, nie planuje uśmiercenia swojej siostry. Do zabójstwa popchnęła ją potęga chwili, szaleństwo duszy spętanej nakazami i zakazami matki, chęć zniszczenia władzy matki za pomocą intelektualnej krytyki. W ten sposób wykazuje edukacyjne braki Wdowy. Miał więc rację Michał Bałucki, twierdząc, że Balladyna jest zwierciadłem błędu matki.

Maria Janion w książce *Romantyzm*, *rewolucja*, *marksizm* odwołuje się do przypadku Kaina i jednoznacznie stwierdza jego wyjątkowość. Autorka wychodzi z założenia, że Kain „(...) równa się z Bogiem nie w stwarzaniu i rządzeniu stworzeniem, lecz w mordowaniu i destrukcji tego, co stworzone. Zatem dzieło morderstwa stanowi zarazem potwierdzenie jego boskości, jak i człowieczeństwa. A człowieczeństwo wynika natomiast z faktu dokonania mordu w stanie wzniosłego szaleństwa"[23].

[20] Tamże.
[21] *B*, s. 49.
[22] *B*, s. 50.
[23] M. Janion, *Romantyzm*, *rewolucja*, *marksizm*. *Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972, s. 345.

Balladyna na tej płaszczyźnie przypomina biblijnego bohatera. Jest przecież jakoś piękna w swym patosie wzruszeń i pragnień. Odgradza się od siostry paletą wyobraźni jakże bogatej i nieschematycznej. Kiedy Alina zbierając maliny radośnie śpiewa, Balladyna walczy z własną imaginacją. Postrzega przyrodę, otoczenie w ognisto-czerwonych barwach:

> ...a niebo jakie zapalone
> Jak krew... Czemu ty, słońce, wschodzisz krwawo?[24]

Gdy Balladyna chodzi „obłąkana jakąś rozpaczą"[25], wyłania się z lasu Alina – roześmiana, radosna, zadowolona z siebie. To uosobienie wszelkiej dobroci, anielskości zaczyna bawić się w marnego mentora:

> Siostrzyczko moja, powiedz, gdzieżeś była?
> Wyszłyśmy razem-miałaś dosyć czasu;
> Wszak ja ci, siostro, nie ukradłam lasu.
> Dlaczegoż teraz z taką białą twarzą
> I z przyciśniętymi ustami?...[26]

Alina swoim zachowaniem prowokuje dumną Balladynę, która nie potrafi poradzić sobie z fantazmatami. Kobieca i ciepła Alina „kąsa żądłami wymówek"[27], a zebrane przez nią maliny przypominają starszej córce Wdowy węże. Symbolika węża jest bardzo imponująca. Władysław Kopaliński zwraca uwagę na paralelę między wężem a mózgiem,[28] podkreśla, że wąż jest symbolem duszy ludzkiej, podświadomości. Sfera *id* u Balladyny natomiast wydaje się bardzo rozwinięta i nieopanowana przez właścicielkę osobowości. To w nieświadomości ulokowane są archetypy, owe „cechy ludzkie" człowieka, specyficznie ludzka forma jego działań. Carl G. Jung podkreśla z naciskiem, że właśnie ta „forma jest dziedziczna, zawiera się w zarodku protoplazmy"[29]. W podświadomości człowieka, czyli w tej nieświadomej predyspozycji, w twórczej wyobraźni funkcjonują pierwotne obrazy, w tym archetyp zabójstwa, pierwszego grzechu. Wprawdzie – jak zaznacza Jung – archetypy są rozsiewane przez tradycję, mogą jednak pojawić się zupełnie spontanicznie[30]. Tak też było w przypadku Balladyny, która przecież nie planowała zbrodni. Znajdujący

---

[24] *B*, s. 70.
[25] Tamże.
[26] *B*, s. 71.
[27] *B*, s. 72.
[28] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 448.
[29] C. G. Jung, dz. cyt., s. 7.
[30] Zob. tamże, s. 8.

się gdzieś w piwnicznych zakamarkach podświadomości prawzór pod wpływem okoliczności zewnętrznych domaga się, by ujrzeć światło dzienne. Gwałtownie przedziera się przez siatkę nieświadomej predyspozycji wywołanej niejako przez Alinę, która triumfując, oświadcza siostrze, że znajdzie jej męża. Zawojowana przez własne fantazmaty niszczące ją od środka, wywołujące totalne przerażenie:

> (...) siostra się zaprzęże
> Jak wół do pługa, będzie tłoczyć olej
> Z kolących siemion i z brzydkich makówek[31].

– w „stanie wzniosłego szaleństwa" – jak Kain – morduje Balladyna Alinę. Nóż okazał się w tej chwili zbawienną instancją. Przytłoczona zwojami podświadomości bohaterka tragedii Słowackiego musiała odreagować i przeciąć labirynt fantazmatów, wyobrażeń. Morduje pod wpływem emocji, potwierdza „życie" archetypu, wzoru ludzkich zachowań. W porywie szaleństwa wyniosła kobieta z grozą, ale i lękiem metafizycznym w sercu...

> (...) podejmuje próbę zrealizowania niejasno przeczuwanych w sobie możliwości i wcale nie chce się z niej wycofać (…). Pcha ją żądza władzy, oczywiście. Ale władzy pojętej nieskończenie szeroko. Bo również żądza poznania siebie w rozkiełznanej wolności bez granic, żądza prowokacji moralnej aż do możliwego dla człowieka kresu, żądza sprawdzenia tego, jak długo i jak silnie można targać przęsłem mostu[32].

Janion zwraca uwagę na możliwości tkwiące w Balladynie, których bohaterka nie rozumiała, które owiane były mgłą tajemnicy, przykryte sferą nieświadomości. Nic dziwnego, że odważna siostra nie potrafiła poznać swoich predyspozycji psychologicznych. Odrzucając matkę, odrzuciła wraz z nią to, co niejasne, dwuznaczne, nieświadome i instynktowne w jej własnej naturze[33]. Jung kieruje uwagę potencjalnych odbiorców dzieła *O naturze kobiety* na to niebezpieczeństwo, podkreślając, że typ negujący matkę, neguje jednocześnie możliwość zejścia do najgłębiej osadzonych pokładów swojej psychiki i rozszyfrowania jej głębi.

Uciekająca przed matką Balladyna, stroniąca od jej żeńskiego pierwiastka, natury kobiecej, zaczyna wzniecać konflikt, który jest cnotą Lucyfera[34]. Wiadomo, że kobieta odgrywa rolę czynnika zakłócającego (na-

[31] *B.*, s. 72.
[32] M. Janion, dz. cyt., s. 133.
[33] Zob. C. G. Jung, dz. cyt., s. 33.
[34] Zob. tamże, s. 30.

wet ta „święta" Alina), wprowadzającego do otoczenia jakąś destrukcyjność. Ważne, by kobiety uświadomiły sobie, że „ten, kto wprowadza zakłócenia, sam im podlega, ten, kto inicjuje zmiany, sam się zmienia, a mały płomyk, który rozpala, oświeca wszystkie ofiary całej powikłanej sytuacji"[35]. Balladyna nie była w stanie uświadomić sobie skutków własnych poczynań. Choć pojawiły się w jej strukturze osobowościowej cechy męskie, to przecież nie potrafiła przyjąć ich jak mężczyzna.

Zgubiła ją predyspozycja przypisana niejako naturze kobiecej – brak umiejętności abstrakcyjnego oglądu rzeczywistości i obiektywnego spojrzenia na swoją indywidualność. Anima wygrała w pojedynku z Animusem. Gdyby bohaterka zrozumiała, że istnieje zło prowadzące do dobra, „tej siły cząstka mała/ Która wciąż złego pragnie, a dobro wciąż działa"[36], nie zginęłaby – być może – od własnego miecza.

Córka Wdowy chcąc zerwać ze swoją żeńską naturą, doprowadziła do jej wyeksponowania. Jak na dłoni widać cierpiącą osobowość Balladyny, która przeżywa swoiste męki Tantala, ma wyrzuty sumienia. Ciągle i wszędzie widzi Alinę i owe nieszczęsne maliny, skrwawiony nóż i siebie – zbrodniarkę. Postać wykreowana przez Słowackiego popełniła błąd, który w zasadzie pociągnął za sobą następne. Za wszelką cenę chciała unicestwić swą żeńską naturę, odrzucając rolę, do której została powołana jako kobieta, tym samym oddaliła się od tego, co w niej najcenniejsze, co ją konstytuuje niejako – od KOBIECOŚCI.

Znawca psychiki ludzkiej – Jung – twierdzi, że „kobiety, które zdolne są osiągnąć coś ważnego z miłości do sprawy"[37] (choćby Balladyna uciekająca z wiejskiej chaty, dążąca do wyzwolenia się spod przemożnego wpływu dobrej Wdowy, rywalizująca z mężczyzną o tron, mordująca) „są wyjątkowe, gdyż w rzeczywistości kłóci się to z ich naturą. Miłość do sprawy jest przywilejem mężczyzny. Ponieważ jednak cechy żeńskie i męskie są w ludzkiej naturze połączone, mężczyzna może żyć w żeńskiej części siebie, a kobieta w męskiej. Niemniej żeński element w mężczyźnie jest tylko czymś w tle, podobnie jak i element męski w kobiecie"[38].

Mamy więc do czynienia w *Balladynie* z sytuacją paradoksalną: im bardziej główna bohaterka chciała odgrodzić się od swojej żeńskiej natury i wchłonąć pierwiastki męskie, tym bardziej popadała w kobie-

---

[35] Tamże.
[36] J. W. Goethe, *Faust*, przeł. W. Kościelski, Warszawa 2008, s. 44.
[37] C. G. Jung, dz. cyt., s. 197. Sprawa – według Junga – to sama „logika" przeciwstawiona uczuciom i marzeniom, które określają psychikę kobiecą.
[38] Tamże.

cość i w sumie żyła we własnym tle; wyrzuty sumienia dręczą jej kobiece i czułe – mimo wszystko – serce. Pragnie więc je zagłuszyć, zabić, pozbyć się niewygodnych i destrukcyjnych lęków. Postanawia żyć tak, „jakby nie było Boga”[39], a znakiem wejścia w egzystencję bez pana jest plama na czole – stwierdza Maria Janion[40]. Balladyna nie chce wskrzeszenia siostry, cudownego ożywienia, stara się być konsekwentna w swoich poczynaniach, pamięta o logosie. Skoro już mord dokonał się, bohaterka tragedii nie będzie naiwnie powracać do stanu pierwotnego – bo po co? Odwrócenie wydarzeń nie rozwiąże dylematu, a wręcz przeciwnie – zaostrzy go (co zrobić z Aliną? przyjąć ją do zamku? wysłać do chaty, której już nie ma? a może żyć w jej cieniu? – o nie! tego Balladyna nie zniosłaby). Jej męski racjonalizm, ale zapewne nie prawdziwy rozsądek, nakazuje posuwać się do przodu. Idzie więc przed siebie, dźwigając całe brzemię żeńskiej natury, która niejako szepcze na ucho: „i tak nie uciekniesz przed samą sobą”.

Siostra Aliny żyje w cieniu mężczyzn: najpierw Grabca, potem Kirkora, następnie Kostryna. Płaczem, łzami, litością, krzykiem próbuje zatrzymać męża przy sobie. Ten odjeżdża, by poświęcić się sprawie. Więc nawet bezbarwnego Kirkora stać na męską decyzję, rzeczywistość ocenia on obiektywnie – wykona misję i za trzy dni powróci. Mężczyzna bowiem „zazwyczaj zadowala się samą „logiką”. Wszystko to, co „psychiczne” i „nieświadome” itd. budzi w nim odrazę, uważa to za niejasne, mgliste i chorobliwe. Interesują go sprawy, fakty, a nie uczucia i marzenia, które się wokół nich gromadzą albo nie mają z nimi nic wspólnego”[41]. Tymczasem kobieca nieświadomość Balladyny, jej irracjonalizm, psychika skłaniająca się bardziej ku konkretnym uczuciom powodują, że zwykłe trzy dni tworzą w jej umyśle nieskończoną czasowo przestrzeń:

> Czyś ty kiedy liczył,
> Ile w dniu godzin? ile chwil w godzinach?[42]

Po raz kolejny udowadnia, że jest kobietą, która „stoi w tym miejscu, gdzie pada cień mężczyzny”[43]. Gdy zabrakło Kirkora, cień-urok swój na życie Balladyny rzucił Kostryn, człowiek bezwzględny i okrutny, stanowczy i apodyktyczny, świadomy swoich działań i „sprawy”, dla

---

39 *B*, dz. cyt., s.76.
40 Zob. M. Janion, dz. cyt., s. 134.
41 C. G. Jung, dz. cyt., s. 207.
42 *B*., s. 108.
43 C. G. Jung, dz. cyt., s. 191.

której gotów jest uczynić wszystko. Starsza córka Wdowy z kolei i tym razem zachowa się jak Natura pragnąca dopełnienia, wypełnienia, symbiozy: potrzebuje „bratniej duszy" i znajduje ją po szybkim porozumieniu się „spojrzeniem z tym cudzoziemcem"[44]. Ponownie wytrawny czytelnik ma okazję stanąć „oko w oko" z paradoksalną zawiłością: Balladyna rywalizuje z mężczyzną, którego tak bardzo potrzebuje do życia. Czyżby Jung i tym razem nie pomylił się, dochodząc do wniosku, iż z reguły miejsce kobiety...

> znajduje się po intymnej stronie mężczyzny rządzonej przez uczucia, a której mężczyzna nie widzi i nie chce widzieć, to kobieta wydaje się być niezbadaną maską, za którą można wyczarować wszystko: to, co możliwe i niemożliwe – i w rzeczywistości zobaczyć![45]

Pierwiastek żeński zakorzeniony w Balladynie daje o sobie znać praktycznie na każdym kroku. Nawet wtedy, gdy bohaterka dramatu Słowackiego pragnie służyć sprawie, żyć jak mężczyzna, zachowuje się jak słaba, lękliwa, emocjonalna kobieta. I chociaż przygotowała w swoim kobiecym wnętrzu miejsce na doświadczenia typowo męskie, to jednocześnie nie wyeliminowała tych kobiecych. Balladyna zaskakuje swoim męskim logosem, potrafi – czasami – obiektywnie i abstrakcyjnie myśleć, jest w stanie rozszyfrować zbrodnicze zamiary Kostryna, ale niemalże w tym samym momencie obnaża i zdradza lękliwość i duszy, i charakteru:

> Stój tam, bo krzyknę, zamek się obudzi,
> Stój tam z daleka, aż w tobie przeminie
> Ta myśl... W powietrzu ją czuć...! o! Kostrynie,
> Chciałeś mię zabić, serce twoje biło
> Głośno, jak moje, gdy zarzynam.[46]

Rozbraja więc Balladyna czytelnika swoją kobiecością, od której chce uciec, przed którą szuka schronienia w pancerzu męskiego logosu, tymczasem ona i tak powraca jak bumerang – niespodziewanie – działa pośrednio i zwycięża.

[44] *B*, s. 112.
[45] C. G. Jung, dz. cyt., s. 195.
[46] *B*, s. 188.

Renata Majewska
(Warszawa)

RAGNARÖK. MITY PÓŁNOCY W *SAMUELU ZBOROWSKIM* JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Wielu badaczy, pisząc o *Samuelu Zborowskim* jako o utworze zawierającym wykładnię genezyjskiej filozofii Słowackiego[1], wskazywało na różnorodne źródła inspiracji poety – między innymi – refleksję Böhmego i Swedenborga. Specjaliści utrzymywali, że dzieło można odczytać w kontekście marzenia sennego[2] lub średniowiecznego misterium[3]. Badali je z klucza biblijnego, wyodrębniali mitemy egipskie, greckie i rzymskie[4], porównywali z innymi utworami, na przykład *Faustem* Goethego[5] i *Boską komedią* Dantego[6]. Twierdzili również, iż

---

[1] Chcę zaznaczyć: ponieważ trudno wymienić nazwiska wszystkich badaczy, analizujących dramat Słowackiego, podaję tych, których ustalenia traktuję jako wyraziste i adekwatne dla potrzeb tego artykułu. Zob. W. Hahn, *Juliusza Słowackiego „Samuel Zborowski”*, Lwów 1905; S. Schneider, *Teoria palingenezy w „Samuelu Zborowskim” Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1905; S. Cywiński, *Misterium genezyjskie o Polsce. Studium*, w: J. Słowacki, *Samuel Zborowski*, Wilno 1928; J. Jagodzińska, *Samuel Zborowski jako romantyczne misterium. Genezyjskie i apokaliptyczne uwarunkowania świata dramatu* oraz E. Kiślak, *Genezyjska perspektywa tradycji antycznej*, w: *Świat z tajemnic wyspowiadany... „Studia o Samuelu” Zborowskim Juliusza Słowackiego*, pod red. M. Kalinowskiej, J. Skuczyńskiego, M. Bizior, Toruń 2006.

[2] Zob. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości. Poeta mistyk*, t. 4, Warszawa 1927, s. 49.

[3] Tamże; W. Hahn, dz. cyt., s. 3.

[4] Zob. A. Ziętek-Ptak, *Starożytny Egipt w „Samuelu Zborowskim”*, M. Bizior, *Apollińska droga przeobrażeń – greckie tłumaczenie snów w „Samuelu Zborowskim”*; W. Szturc, *Metamorfozy mitemów antycznych w „Samuelu Zborowskim”*, w: *Świat z tajemnic wyspowiadany...*, dz. cyt.

[5] Zob. S. Cywiński, dz. cyt., s. LXVI. Bardzo ciekawa wydaje się teza Jarosława Ławskiego: „Faustyzm stawał się przeto nierzadko alegorią «germańskiego ducha», przykładem mitycznej konstrukcji, której literatura polska – zaopatrzona raczej w rodzime „konradyzmy”, „kordianizmy”, „irydnionizmy” przyswajać nie chciała, w dziedzinie demonicznych inklinacji, odwołując się chętniej do swojskiego Twardowskiego czy Michała Sędziwoja. Demonizm właśnie – jako *differentia specifica*

główną postacią utworu jest Lucyfer, natomiast innych bohaterów dzieła, w tym Samuela Zborowskiego, i związane z nimi wątki, traktowali jako poboczne[7].

O ile druga z przytoczonych tu tez wydaje się słuszna, o tyle pierwsza wymaga pewnego uzupełnienia. W artykule postaram się wykazać, jaką rolę w utworze odgrywa mitologia Północy, w jakim celu poeta posłużył się tą mitologią i jakie są tego konsekwencje dla odczytania idei utworu? Skupię się na istotnym – w mojej opinii – wątku dzieła – procesie między Samuelem Zborowskim a kanclerzem Zamojskim.

Samuel Zborowski, herbu Jastrzębiec (jako postać historyczna), był hetmanem kozackim i rotmistrzem królewskim. W czasie koronacji Henryka Walezego na Wawelu wdał się w bójkę: doszło do walki między nim a sługą Jana Tęczyńskiego, ksztelana wojnickiego. Próby rozdzielenia walczących podjął się niejaki Andrzej Wapowski, kasztelan przemyski. Zborowski, broniąc się, uderzył Wapowskiego prawdopodobnie nieumyślnie w głowę w ten sposób, że poszkodowany zmarł, a winowajca został skazany na banicję. Samuel udał się na sicz zaporowską, gdzie jako hetman kozacki wziął udział w wojnie z Rosją. Tam uznano go za królewskiego wroga. Twierdzono, że spiskował z Habsburgami przeciw Batoremu. Gdy Zborowski przybył w swe rodzinne strony, do Piekar, aresztowano go i dekretem kanclerza Zamojskiego, za zgodą króla Batorego, skazano na śmierć przez dekapitację. Przed wyrokiem Zamojski, który z wykształcenia był prawnikiem, usiłował podobno wymóc na Samuelu zeznania o rzekomym planowanym spisku rodziny Zborowskich przeciwko królowi. To utwierdziłoby tylko oskarżyciela w swojej decyzji. Skazany jednak zdecydowanie odmówił.

---

niemieckości – znalazł podług dość powszechnego mniemania w dziele Goethego znakomity wyraz i formę" (tegoż, *Życie i śmierć mitu. „Faust polski" między XIX a XXI wiekiem*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, *Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej Białystok 23-26 października 1997 r.*, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, t. 2, Białystok 2001, s. 573). Jeśli teraz uznać, że jednak ów „germański duch" ma swoje przełożenie w dramacie Słowackiego, w postaci Lucyfera, to interpretacja utworu w świetle miologii Północy, jak się dalej przekonamy, wydaje się uzasadniona.

[6] Zob. J. Kleiner, *Zborowski jako „kefaloforos"*, „Pamiętnik Literacki" 1909.

[7] A. Małecki, *Juliusz Słowacki*, Lwów 1901, s. 107, W. Hahn, dz. cyt., s. 60 i nn., W. Makowski, *Godzina pogardy. Wrażenia*, Wilno 1906, s. 163, S. Wyrzykowski, *„Lucyfer" Słowackiego. Rozmowa Tadeusza Newlina-Wagnera ze Stanisławem Wyrzykowskim*, „Myśl Narodowa" 1928, nr 4.

> Teraz rozwija się najwspanialszy dramat [czytamy w dziewiętnastowiecznych *Pamiętnikach o Samuelu Zborowskim* – dopisek R. M.]. Występuje w nim kanclerz i Samuel więzień; obaj równie dumni, nienawistni sobie, oba potężni, jeden powagą urzędu, drugi stronnictwem i przyjaciółmi; […] smutno tylko, że kanclerz nie wszędzie pokazał się wielkodusznym, bo kiedy wszedł do niego [tj. Zborowskiego – dopisek R. M.] z nabitym pułhakiem, a więzień bezbronny prosił o grzeczne obejście się, odepchnął go i rzekł z naigrywaniem: Samusiu, tuś mi, już dasz gardło! – I pokazał mu list Batorego, gdzie pewnie stały te pamiętne wyrazy: Pies wściekły raz zabity, więcej nie kąsa. – Ostatnie te chwile banity pokazują go wcale niepospolitym człowiekiem; cóż religijnie szczytniejszego, gdy przechwalającemu się kanclerzowi, że mężniejszy od niego, kiedy go pojmał, [Zborowski – dopisek R. M.] odpowiada, że « nie twoje to męstwo, ale grzechy moje mnie pojmały? » – A tenże żal, taki szczery i gorący, gdy łzami zmywał podłogę więzienia? a też znowu trzykrotne zaklinania kanclerza, aby mu przebaczył, gdy go prowadzono na śmierć? I [Zborowski – dopisek R. M.] przebaczył mu pozywając przed sąd Boga i w oczach naszych staje nie jako winowajca, którego prawa krajowe dosięgły, ale jako ofiara…[8].

Wyrok wykonano 26 maja 1584 roku. Wywołał on oburzenie opinii publicznej. Pięć lat później sejm uznał ścięcie banity za zgodne z prawem. Skazany na dekapitację Zborowski czuł się niewinny. Jednak nie dane mu było dowieść swej niewinności przed ziemskim sądem. Zanim zginął, według przekazu *Pamiętników*, zapowiedział kanclerzowi: „ale cię pozywam przed straszliwy sąd Boga żywego, przed którego majestat ja dzisiaj stanę; ten mnie jednak niechaj rozsądzi, że mnie niesłusznie tracisz”[9].

Słowacki, przedstawiając sprawę Zborowskiego, dopisał jej jak gdyby dalszy literacki ciąg: umożliwił bohaterowi dochodzenie jego praw już po śmierci. W dramacie sprawa Zborowskiego stanęła więc na forum boskim, w świecie duchów, który rządzi się *innymi* regułami.

Bohater utworu, tak jak to miało faktycznie miejsce, ginie z powodu dekapitacji. Głowa, a razem z nią twarz Samuela pełnią istotną rolę w utworze. Słowacki przydziela jej oddzielny status: „Ten człowiek słynął za życia urodą,/Był najpiękniejszy pomiędzy hetmany, /Twarz miał, co gromem powagi uderza,/Zrennica ...czarna, a jak słońce złota” (V, w. 794-797)[10]. Zborowski wyróżniał się męską urodą. Był dostojny

---

[8] *Pamiętniki o Samuelu Zborowskim zebrane ze współczesnych dzieł i rękopisów biblioteki kórnickiej*, Poznań 1844, s. XIX.
[9] Tamże, s. 56.
[10] Tekst *Samuela Zborowskiego* cytuję z wydania *Juliusz Słowacki. Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, t. 13, cz. 1, Wrocław 1963.

i dumny. Z jego oczu bił blask. Były one zwierciadłem jego szlachetnej duszy. Miał rację Andrzej Kotliński, gdy pisał:

> głowa stanowi jakby osobny byt [...], żyje w jakimś sensie własnym życiem […] z tego względu, że to ona p r z e m a w i a wprost językiem werbalnym […]. Z ciałem łączy twarz jej drugi język, ale i on nadaje jej nadrzędną rolę, pozwalając przemawiać w imieniu całości osoby. Twarz przemawia swym „wyrazem" i mimiką. Tylko ona posiada ów alfabet mniej lub bardziej skonwencjonalizowanych albo też całkowicie indywidualnych znaków-min, skurczów, grymasów[11].

Zatem dzięki głowie, a właściwie nieodłącznie związanej z nią twarzy, możemy nie tylko ocenić powierzchowność, wygląd człowieka, ale również „odczytać" jego charakter. Tak dzieje się w przypadku Zborowskiego. W dramacie mówi o tym Zamojski, opisując głowę Samuela: „Wielki łeb – koral – ognistej purp[ury], / Jakoby socjusz drugi tego śmiałka, / Podniósł ...i o tak w płomieniach ta gałka / Na lasce, jakby na wielkiej łodydze / Chwiejąc się – drwiła ze mnie – że ją widzę..." (V, w. 191-195). Wygląd głowy Samuela, a wraz z nią jego twarzy zmienia się wobec Zamojskiego. Nie jest to już pełne dostojeństwa oblicze. Z oczu nie bije pogodny blask, lecz jest w nich niepokojący ogień. Wydaje się, że są one przepełnione nienawiścią. Jak sądzi Zamojski, Zborowski drwi z niego. Głowa zmienia się w „wielki łeb" w kolorze porównanym do czerwieni koralu i „ognistej", rażącej swą barwą purpury. W opinii kanclerza dostojny, szlachetny mąż staje się szpetnym, złowrogim rzezimieszkiem i wyraźnie mu zagraża.

W zaświatach Samuel ponownie straszy swoim wyglądem. Niesie przed sobą „krwawy łeb" jak „latarnię"[12], stoi: „Z wytrzeszczonymi jak upiór oczyma, / Z głową uciętą [...]" (V, w. 323-324).

Inny opis głowy i twarzy Zborowskiego został przedstawiony przez Bukarego-Lucyfera, który odegra rolę Samuelowego Adwokata. Bukary, uchylając wieko trumny, gdzie znajduje się ciało Zborowskiego, wyznaje, że nieboszczyk: „Patrzę… przede mną leży jak Pan Jezus... / Zda się, że śpiąca woskowa pokora / I jakiś człowiek wielki – ale cichy. / Oczy nabrzmiały niby łez kielichy, / Cokolwiek sine były – lecz zamknięte. / Powietrze było całe przy nim święte.." (V, w. 839-844). Po

---

[11] A. Kotliński, *Mistrz „czerwonego rymu" – Słowacki*, Warszawa 2000, s. 164-165.

[12] Według Juliusza Kleinera, pomysł wyobrażenia głowy jako latarni zaczerpnął Słowacki z *Boskiej komedii*. Por. tegoż, *Zborowski jako…*, dz. cyt., s. 213. W tym miejscu pragnę podziękować Karolowi Samselowi, który po moim wystąpieniu na konferencji „Piekło romantyczne" wskazał właśnie na to źródło inspiracji poety.

śmierci Zborowski zostaje porównany do Chrystusa. Oczy Samuela są teraz nabrzmiałe, pełne łez, niczym wypełnione po brzegi cierpkim winem kielichy; wyrażają one gorycz z powodu „niezawinionej" śmierci bohatera. Woskowa, pełna pokory twarz jest jak, godny każdego szlachetnie urodzonego człowieka, trumienny portret. „Powietrze święte", którego „woń" odczuwa Bukary, podkreśla dostojność zmarłego; stwarza wokół nieboszczyka sferę *sacrum*, za którą Samuel może się poczuć bezpieczny, spokojny, bo uwolniony od ziemskich spraw.

Dopełnieniem sakralnego nastroju jest umoczona we krwi zmarłego chusta. W *Pamiętnikach* czytamy, że Samuel przed wykonaniem wyroku:„ Rozebrawszy się tedy, dał szaty Mroczkowi […]. Dał mu też chustkę, którą miał od cara perekopskiego, aby ją zmaczał we krwi jego i oddał synowi jego". A w innym fragmencie, w tym samym pamiętniku – „ Między innemi nie wiedzieć kto, w czarnym żupanie aksamitnym do trumny przyszedł, i umączał we krwi jego chustkę i wielkim głosem rzekł: jeśli kto z powinnych jego nie będzie mścił, ja przysięgam na Boga żywego, że się tej krwi niewinnej mścić będę, a ta chwila będzie mi świadkiem zawsze żywym"[13].

W dramacie Słowackiego to Bukary-Lucyfer-Adwokat[14] moczy chustę we krwi Samuela. Zborowski sam wyznacza go na swojego obrońcę. Wskazując na Bukarego, oświadcza: „*Hic advocatus cordis...mei ...hic est*" (V, w. 263). Istotnie Bukary będzie z woli Samuela Adwokatem jego serca i ducha (por. łac. *cor*, *cordis* – serce, duch, dusza, rozum, umysł, wola), które okazują się być jednym i tym samym, osobliwym *iunctim*: ciała i duszy. Bukary – *advocatus cordis* Samuela obdarzony duchową intuicją wie, co jego klient „ukrywa pod sercem". Zna wszystkie jego uczucia, potrafi wniknąć w umysł Zborowskiego i pokierować jego wolą[15]. Tę duchową i emocjonalną więź obydwu bohaterów podkreśla właśnie umoczona we krwi chusta. Owo krwawe

---

[13] *Pamiętniki o Samuelu Zborowskim…*, dz. cyt., s. 57.

[14] Warto zwrócić uwagę na ustalenia C. Jellenty. Badacz wykazał, iż Bukary-Lucyfer-Adwokat nie są tymi samymi postaciami. Zob. tegoż, *J. Słowacki, „Samuel Zborowski". Dramat fantastyczny. Transkrypcja sceniczna Cezarego Jellenty*, Warszawa 1924, zwłaszcza s. 131.

[15] Michał Kuziak zwrócił uwagę, iż proces pomiędzy Zamojskim a Zborowskim, który toczy się przed Chrystusem jest „również sprawą Lucyfera". Por. tegoż, *Teoria możliwych Faustów w polskim dramacie romantycznym. „Kordian" – „Samuel Zborowski" Juliusza Słowackiego*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, dz. cyt., t. 1, Białystok 1999.

signum, dzięki któremu Zborowski i jego przyszły Lucyfer-Adwokat rozpoznają się wzajemnie, zaświadcza o ich bliskich relacjach, niemalże o braterstwie krwi.

Ale akt umoczenia chusty w krwi Samuela przypomina również czyn świętej Weroniki, która otarła kawałkiem płótna twarz Chrystusa i w ten sposób otrzymała *veraikon* – jej prawdziwy portret. W takim rozumieniu odbity wizerunek Samuelowego oblicza sprawia, że Bukary-Lucyfer-Adwokat będzie mógł „czytać z twarzy" swego klienta, odgadnąć jego prośby i oczekiwania. A tym samym skutecznie, już w zaświatach, pokierować procesem Zborowskiego.

Maria Żmigrodzka, omawiając dramat Słowackiego, trafnie twierdziła, że poetę: „fascynują teraz dzieje «ducha siły», broniącego wbrew Chrystusowi i jego „Ukochańcom" autonomii swej drogi do Boga nie przez miłość i pokorę, lecz przez męczeństwo tworzącej natury".[16] Owa duchowa siła, którą „czerpie" Samuel od swojego obrońcy, pozwala oskarżonemu po śmierci podjąć heroiczną walkę zrzucenia z siebie grzechów i win. To oczyszczenie się jego ducha umożliwi mu wspięcie się na wyższy stopień własnego rozwoju.

W tym miejscu należy powołać się na sąd Aliny Kowalczykowej. W jej opinii dramat ukazuje „dzieje genezyjskie [które – dopisek R. M.] pojawiają się w dramacie jako poetycka opowieść wyśniona przez Eoliona"[17]. Przypomnijmy, że idea genezyjska, drogą niszczenia cielesnych form, implikowała duchową progresję: zapewniała duchom ich nieustanny rozwój. Trudno nie zgodzić się z poglądem badaczki[18]. Dodam jednak, że również mity Północy ze swoją odyniczną żądzą walki (Odyn był bogiem wojny) oraz – żeby powołać się z kolei na Marię Janion – „naruszeniem tabu śmierci"[19], mogły zainspirować Słowackiego do stworzenia jego koncepcji.

Można postawić pytania: czy poeta w mitologii Północy poszukiwał wzorców heroicznych i za ich pomocą pragnął dźwignąć „zaleniwiały" naród do czynu i walki, czy owa mitologia była, do pewnego

---

[16] *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje sympozjum Warszawa 10-11 grudnia 1979*, pod red. M. Janion i M. Żmigrodzkiej, s. 379.

[17] A. Kowalczykowa, *Wstęp*, do: *Juliusz Słowacki*. *Krąg pism mistycznych*, Wrocław 1982, s. LXIII.

[18] Taką tezę głosili również inni badacze. Na ten temat por. przypis 1.

[19] M. Janion, *Mitologia skandynawska wśród źródeł literatury polskiej*, w: tejże, *Czas formy otwartej*. *Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984, s. 74.

stopnia, jakąś predylekcją do wyjaśnienia teorii genezyjskich? Myślę, że nie można wykluczyć i takiego projektu Słowackiego.

Analizując dramat Zborowskiego w świetle mitologii Północy, trzeba zwrócić uwagę, że istotną rolę odegra tu motyw uciętej głowy. Wydaje się, że Słowacki przeformułowuje mit dotyczący Odyna, najwyższego boga w panteonie północnych bóstw.

Źródłem wiedzy o mitologii Północy mogła być dla Słowackiego *Edda*[20]. Po raz pierwszy na język polski przetłumaczył ją Joachim Lelewel[21]. Jednak Słowacki-prawnik z wykształcenia mógł też zapewne swobodnie czytać w języku łacińskim[22]. Jest to o tyle istotne, że spośród różnych wersji tekstów eddaicznych: polskich, łacińskich, francuskich i niemieckich, jedynie wersja łacińska stanowiła wierną kopię stroislandzkiego oryginału *Eddy*. Inne wspomniane teksty językowe przedstawiały fragmenty *Eddy* lub były jej skrótem.

W *Eddzie poetyckiej*[23], w jednej z jej pieśni zatytułowanej *Voluspa*[24], możemy przeczytać, że: „*Loquitur Odinus cum Mimeri capite*" – [Odyn rozmawia z głową Mimira][25]. Rozmowa Odyna z Mimirem – *sensu stricto* z jego głową – nabiera właściwego znaczenia, gdy związek między obu postaciami zostanie wyjaśniony. Odyn oraz Mimir są bowiem spokrewnieni. Mimir jest wujem Odyna i dlatego bóg bywa określany jako kenning, „przyjaciel Mimira"[26].

Mit wiąże się również z opowieścią o źródle mądrości Mimisbrunnr, które znajdowało się pod korzeniami drzewa przeznaczenia

---

[20] Na temat znajomości *Eddy* przez Słowackiego zob. M. Schlauch, *„Edda" w poezji Słowackiego*, „Przegląd Humanistyczny" 1960, nr 1. Autorka uwypukliła motywy eddaiczne w twórczości poety oraz próbowała dociec, z jakiej językowej wersji *Eddy* czerpał on swoje pomysły. Schlauch wskazywała zwłaszcza na teksty: Joachima Lelewela, Paula Henriego Malleta i Jacoba Grimma.

[21] J. Lelewel, *Edda to jest Księga religii dawnych Skandynawii mieszkańców*, Wilno 1928.

[22] Na znajomość języków klasycznych przez Słowackiego wskazał A. Bednarowski. Zob. tegoż, *Słowacki jako tłómacz Homera*, Lwów 1909.

[23] Wyróżnia się *Eddę poetycką/ starszą* od *Eddy prozaicznej/ młodszej*. Na ten temat zob. na przykład A. Kołaczkowski, *Dwie Eddy*, Warszawa 1985.

[24] Pieśń ta jest przepowiednią wróżki, nazywanej w mitologii Północy volvą, która śpiewa o narodzinach świata i jego końcu. O tym piszę w dalszej części tekstu.

[25] Tekst łaciński eddaicznej *Voluspy* cytuję za: Resenius, *Philosophia antiquissima Norvego-Danica dicta Woluspa quae est pars Eddae Saemundi, Edda Snorronis non brevi antiquiors, Isladice et Latine publici juris primum facta a P. J. Resenio*, Haffniae 1673. W nawiasie kwadratowym podaję własne tłumaczenia.

[26] L. P. Słupecki, *Mitologia skandynawska w epoce wikingów*, Kraków 2003, s. 299.

nazywanego Yggdrasillem. Tam Odyn przechowywał uciętą głowę Mimira. Jak pisze łaciński wydawca *Eddy*, Resenius (przypis 2 do strofy 48): „*Odinum ut novissimo mundi periculo consulere caput Mimeri huius [...] memoris*" – [Gdy światu grozi niebezpieczeństwo, Odyn zasięga porady u głowy Mimira, która jest jego pamięcią]. Głowa zachowuje pamięć o czasach przeszłych, a jednocześnie posiada zdolności profetyczne. Dzięki tym właściwościom może ona być pomocna Odynowi, gdy ten chce uzyskać wiedzę co do zbliżającej się kosmicznej katastrofy. W mitologii Północy nazywano ją *Ragnarök*[27] i traktowano jako odwzorowanie pierwotnego chaosu narodzin świata. Podczas katastrofy niebo i ziemia ulegną zniszczeniu. Dojdzie do ostatecznej bitwy wszystkich ze wszystkimi. Walczyć będą ze sobą: bogowie, ludzie i potwory. Po zniszczeniu starego świata, narodzi się nowy, lepszy – wrócą beztroskie czasy[28].

Głowa Mimira, której w czasie tych wojennych wypadków radzi się Odyn, „żyje" więc własnym życiem. Ma właściwości magiczne. Głowa staje się *iunctim* świata żywych i umarłych. Dzięki niej Odyn uznawany za przewodnika zmarłych jest w stanie odkryć tajemnicę życia i śmierci.

Wydaje się, że w podobne – nazwijmy je tak – o d y n i c z n e u m i e j ę t n o ś c i Słowacki wyposażył Samuela Zborowskiego. Bohater po śmierci nie rozstaje się ze swoją uciętą głową. Pełni ona rolę przewodniczki w zaświatach. Za jej pomocą Samuel, niczym Odyn dzięki głowie Mimira, może poznać tajemnice pozaziemskiego świata, jak północny bóg jest w stanie poruszać się na granicy życia i śmierci.

O odynicznej stylizacji Zborowskiego świadczyłaby też zdolność bohatera do pewnej zmienności. Jak już wiemy, owa zmienność wiązała się z wyglądem jego głowy, *sensu stricto* twarzy, teraz jednak chciałabym podkreślić inny jej aspekt – motyw węża. Według przekazów mitologii Północy, Odyn posiadał dar pojawiania się pod różnymi postaciami, między innymi właśnie węża[29]. Także Samuel staje się podobny do węża, gdy Adwokat tak o nim mówi:

> Bieży jak ślepy... śmierci zajrzeć w oczy,
> Miecz widzi – i sam kark na mieczu broczy,
> Sam się o brzytew wyroku podrzyna,

---

[27] Termin oznaczający „ostatni los" został później spopularyzowany przez R.yszarda Wagnera jako „zmierzch bogów".

[28] O tym strofa 63 *Voluspy* Reseniusa.

[29] Postać węża przybrał Odyn, gdy zakradł się do olbrzymki, aby wykraść tzw. „miód poezji". Zob. na ten temat L.P. Słupecki, dz., cyt., s. 90 i 99.

Jak ślepy – albo wariat – lub gadzina
Okręcająca się o kij pastuszy. (V, w. 960-964)

Frazy: „bieży jak ślepy…śmierci zajrzeć w oczy,/ sam kark na mieczu broczy,/ sam się…podrzyna” dotyczą postępowania bohatera, który sprawia wrażenie, jakby za wszelką cenę dążył do śmierci. Istotny w zacytowanym fragmencie jest epitet „ślepy”. Ma on charakter palimpsestu. Z jednej strony może oznaczać „ślepy”, nieunikniony los Samuela, z drugiej, co bardziej istotne dla naszych rozważań, epitet „ślepy” w połączeniu ze słowem „gadzina” wolno odnieść do ociemniałego węża. Wąż bowiem, gdy się zestarzeje, ślepnie, by potem ponownie, po zrzuceniu starej skóry, odmłodzić się i odzyskać wzrok.

Warto w tym miejscu zacytować uwagi Romana Mazurkiewicza, który pisał: „Zdolność węża do odmładzania się poprzez zrzucanie starej skóry uczyniła zeń symbol nieśmiertelności, życia i zdrowia (wąż Eskulapa)[30] […]. Pisarze chrześcijańscy skojarzyli tę [...] właściwość [węża – dopisek R. M.] ze słowami św. Pawła z *Listu do Kolosan* 3, 9-10. «Posłuchaj słów Apostoła – woła św. Augustyn – Zwlekając z siebie starego człowieka, a przyoblekając nowego»”[31]. Zrzucenie starej skóry nie tylko implikuje umiejętność do odmładzania się, ale według przekazów średniowiecznych autorów staje się także synonimem moralnego odradzania się człowieka.

Interpretacja wydaje się tym bardziej uzasadniona, że Adwokat-Lucyfer porównuje Samuela do gadziny, która okręca się wokół pasterskiego kija. Opis przypomina wizerunek węża-Eskulapa mającego dar uzdrawiania. Obraz wolno odczytać w ten sposób: Adwokat zapowiada śmierć Samuela, ale jednocześnie jego „uzdrowienie” (w sensie ocalenia). Bohater, nawet gdy zginie oczyszczony ze swoich win, odrodzi się do nowego, pozaziemskiego życia.

A zatem Słowacki, tworząc kreację Samuela, prawdopodobnie sięgał do mitów Północy, czerpiąc również ze wzorów antycznych i chrześcijańskich. Trzeba jednak podkreślić, że zarówno północna mitologia, jak i ta biblijna nie wykluczały się wzajemnie, bowiem w okresie chrystianizacji Islandii przekazywane dotąd drogą ustną: pieśni *Eddy*, poematy i sagi zaczęły być spisywane przez miejscowe i napływowe du-

[30] R. Mazurkiewicz, *O wężach, żmijach i jaszczurkach w literaturze polskiego średniowiecza, a osobnie o jednem robaczku albo wężu przez jadu*, „Teksty Drugie” 2003, nr 1 (79), s.168.

[31] Tamże. Za autorem cytuję słowa św. Augustyna według B. Latini, *Skarbiec wiedzy*, przeł. M. Frankowska-Terlecka, T. Giermak-Zielińska, Warszawa 1992, s. 388.

chowieństwo[32]. W tym schrystianizowanym tonie tłumaczyli *Eddę*, przywołani wcześniej, Lelewel i Resenius. Ich zdaniem, kosmiczna katastrofa przypomina chrześcijańską *Apokalipsę*[33].

Ten wątek podejmę jeszcze w dalszej części artykułu. Teraz moje rozważania będą dotyczyć postaci Bukarego-Lucyfera, który mieni się Adwokatem samego Samuela.

Bohater, podobnie jak opisywany wcześniej Samuel, również posiada w sobie ową zmienność. Sam właściwie nie wie, kim jest i skąd pochodzi: „ I skąd mi w słowach tyle serc i krzyków,/Jeśli nie z ludu – i nie z męczenników,/Jeśli nie z Rzymian, jeśli nie z Greków, jeśli nie z całych ja umarłych wieków/Jestem wyrwany?...to skąd?" (V, w. 656-660). Bohater mówi o sobie, że nie pochodzi „z męczenników", a zatem jego postaci nie należy wiązać ze światem biblijnym i, jak potem sam sugeruje, nie trzeba również szukać jej w czasach antycznych. Wprawdzie pytanie „..to skąd?" pozostaje dla czytelnika otwarte, ale wydaje się, iż owo niedopowiedzenie mogłoby wskazywać na mitologię Północy, o której Słowacki pisze w zawoalowany sposób. Jeśli przyjrzeć się lucyferycznej naturze Bukarego, to bez trudu można w niej odnaleźć rysy postaci z mitologii Północy.

Kreacja Bukarego wydaje się paralelna z mitologicznym Lokim, którego sposób działania nasuwa wiele kontrowersji, ponieważ nie da się jej jednoznacznie ocenić w aspekcie dobra i zła. Już sama etymologia imienia Loki, jak zauważył włoski badacz Alfonso di Nola, nie jest jednoznaczna. Z jednej strony może ona być związana z czasownikiem *„lukan"* – „zamykać" i wówczas będzie wskazywać na „zamknięcie" się świata, który po wielkiej mitycznej katastrofie – także za sprawą

---

[32] Zob. na przykład A. Marciniak, *Sagi islandzkie*, Warszawa 1983, zwłaszcza s. 4. Zob. w tym kontekście: M. Paśnikowska, *„Gdzie teraz koń i jeździec*?" – *Motywy apokaliptyczne w literaturze staroangielskiej*; B. Cieszyńska, *Apokalipsa i akomodacja. W kręgu barokowej eschatologii*, B. Chodźko, *„God owes us nothing*." *Filozofia smutku i troski Pascala*, w: *Apokalipsa*. *Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, pod red. K. Korotkicha, J. Ławskiego, t. 1, Białystok 2006.

[33] Również Ch. F. Rühs, przetłumaczywszy na język niemiecki *Młodszą Eddę* (Berlin 1812), podkreślał jej schristianizowany charakter i wpływ mitologii greckiej. Najbardziej zagorzałym zwolennikiem tej teorii był dziewiętnastowieczny norweski filolog M.S. Bugge. Twierdził on, że niemal wszystkie mity staronordyckie mają swoje źródło w literaturze chrześcijańskiej i późnoklasycznej. Teorię Rühsa podziela współczesny badacz średniowiecznej literatury niemieckiej i skandynawskiej R. Simek, autor (wraz z P. Hermannem) *Lexikon der altnordischen Literatur*, seria wydawnicza: Kroners Taschenausgaben 2007.

Lokiego – ulegnie zagładzie, z drugiej zaś, jeśliby założyć, że imię to ma swoją genezę w łacińskim słowie *„lux”* – „światło”, to wówczas pełni ono ambiwalentną rolę: oznacza rewelatora przynoszącego boski twórczy blask i niszczyciela epatującego światłem – ogniem. W tym ostatnim kontekście „północny szatan” (L.P. Słupecki) kojarzony byłby z Lucyferem, upadłym aniołem[34].

Inni badacze dopatrywali się jego związków z demonami ognia, wody i wegetacji. Najcenniejsze jednak wydają się tu interpretacje uznające Lokiego za postać paralelną ze wspomnianym już Lucyferem, Antychrystem oraz teza traktująca go jako uosobienie „ciemnej strony natury Odyna”[35] .

Loki przynależał co prawda do boskiego świata Asów, lecz jako władający siłami demonicznymi budził w nich pewien dystans, a nawet niechęć. „W germańskiej ekonomii religijnej – pisał di Nola – reprezentuje on siły zagrażające ładowi kosmicznemu […], odpowiada [...] momentowi rozkiełznania się energii instynktowej wolności”[36], która, jak wiemy, nie kieruje się żadną normą. W takim rozumieniu natura Lokiego mogłaby przypominać lucyferyczną naturę Bukarego z dramatu Słowackiego, o czym będzie jeszcze mowa w tym tekście. Przede wszystkim zwrócę uwagę na magiczne zdolności Lokiego. Potrafi on dokonać zmiany swej postaci: wcielić się w zwierzęta płci żeńskiej – krowę i klacz, albo być wiecznie uciekającym łosiem, którego nikt nie zdoła schwytać[37]. To ostatnie z wymienionych wcieleń „północnego szatana” wiązałoby się z polowaniem.

Aspekty natury Lokiego można znaleźć w Bukarym Słowackiego. W wyjaśnieniu tych związków pomocne będą ustalenia Magdaleny Bizior. Zauważyła ona: „przydomek *Strzelec* wskazuje na jego [Bukarego – dopisek R. M.] przywiązanie do lasu [...]. Siedzibą złego ducha okazuje się buk”[38]. „Na buku jest moja metryka”, wyznaje bohater. Drzewo „naznaczone” przez Bukarego jego własną metryką – jak przy-

---

[34] A. M. di Nola, *Diabeł*, Kraków 2000, przeł. J. Kania (tytuł oryginału *Il Diabolo[...])*, s. 103.

[35] Por. L. P. Słupecki, dz. cyt., s. 220. Autor powołuje się na ustalenia, których dokonali między innymi M.S. Bugge (1887), J. de Vries (1955), G. Dumezil (1959).

[36] A. M. di Nola, dz. cyt., s. 103.

[37] Por. L. P. Słupecki, dz. cyt., s. 217.

[38] M. Bizior, *Z dziejów recepcji badawczej „Samuela Zborowskiego” – mit lucyferyczny*, w: *Świat z tajemnic wyspowiadany…*, dz. cyt., s. 54.

puszcza badaczka – może odpowiadać biblijnemu Drzewu Wiadomości Złego i Dobrego[39].

Jeśliby jednak rozpatrywać owo wyznanie Bukarego w świetle mitologii Północy, to uprawnione będzie twierdzenie, że buk naznaczony lucyferyczną „metryką", jakby runami kreślonymi na drzewie, może być także poetyckim obrazem kosmicznego drzewa Yggdrasill, które w mitologii Północy wyznaczało oś świata. Wiąże się ono z cierpieniem północnego boga. Dzięki dobrowolnemu poddaniu się okrutnym mękom Odyn (wisiał na drzewie przez dziewięć dni i dodatkowo przebił się włócznią) poznał nie tylko symbolikę run, ale nabył też magiczną wiedzę, niezbędną do odkrycia tajemnicy życia i śmierci. Bóg ponownie ożył, odrodził się, ale od tej pory stał się już inny. Doświadczenie cierpienia pozwoliło mu wznieść się na wyższy poziom świadomości umożliwiającej mu kontakt ze światem pozaziemskim. Jednocześnie odyniczna ofiara, jaką bóg złożył sam z siebie, przydała kosmicznemu Yggdrasillowi także wymiar sakralny.

Ażeby dalej wskazać na motywy mitologii Północy występujące w utworze Słowackiego, należy przypomnieć, że Bukary jest nazwany „kawałkiem drewna". Jego związek z drzewem został więc szczególnie uwypuklony. Wydaje się, że mógł on cierpieć jak Odyn i dzięki temu poznał tajemnicę życia i śmierci. Przez to też stał się godny do reprezentowania Samuela w zaświatach.

Pomimo że Bukary, podobnie jak wtajemniczony w misteria śmierci Odyn, posiadł ową „wyższą" świadomość zapewniającą mu władzę nad Zborowskim, skuteczność jego lucyferycznych działań wydaje się ograniczona.

W dramacie Słowackiego, tak jak w mitologii Północy, przeznaczeniem władają żeńskie istoty, morskie boginki. Pojawienie się boginek wodnych wiąże się z barwami: niebieską i czerwoną. O symbolice barw pisała Elżbieta Kiślak. Jej zdaniem: „kontrast błękitu i czerwieni [jest – dopisek R. M.] najwyrazistszy w zestawieniu morskich fal i morza krwi, wylanej w męce i walce ducha lucyferycznego, rzucającego się też w «ognia otchłanie» i zdobywającego nowe formy"[40]. Badaczka zauważyła, iż ten „estetyczny kontrast", łącząc drugi akt z trzecim, implikuje przeciwstawienie „wodnych boginek o śródziemnomorskiej proweniencji" z Walkiriami, „groźnymi boginiami Północy [...] «krew sączącymi

[39] Por. tamże, s. 55.
[40] E. Kiślak, dz. cyt., s.157.

z orężów»"[41]. Ponadto wskazuje również na pojawianie się kolorów błękitnego i czerwonego, gdy „«amfitrytki» […] wróżyły [Samuelowi – R. M.] „na różanych zorzach" i „pokazywały koralowe trumny"[42]. Według badaczki, „zaślubiny Samuela z falami przypieczętowały jego [krwawy – R.M.] los, przesądziły o śmierci" interpretowanej, zdaniem badaczki, zarówno w porządku genezyjskim – zahamowanie rozwoju duchowego i „gwałt na [...] wolności"[43] Zborowskiego – jak i chrześcijańskim, w którym ofiara ma charakter zbawczy i jest paralelna z cierpieniem Chrystusa. Argumentacja Kiślak dotycząca wyzyskania w dramacie barw niebieskiej (błękitnej) i czerwonej jest przekonywująca, lecz nie została jeszcze wyczerpana.

W mitologii Północy barwy te były związane z boginkami przeznaczenia. Norny, utożsamiane z Walkiriami-kapłankami Odyna, snuły wątek wojny na krosnach obciążonych głowami poległych rycerzy, a tkając tkaninę przeznaczoną na ubrania, wplatały weń czerwone i niebieskie nici, które miały właściwości magiczne – chroniły przed niebezpieczeństwem i determinowały los przyszłego właściciela odzienia[44].

Walkirie, często przybierające postać łabędzi[45] (łabędzie przywołuje Bukary), związane były ze światem wody. W dramacie Słowackiego wydają się one paralelne z wodnymi boginkami, które nie tylko ostrzegają Samuela przed niebezpieczeństwem, ale przede wszystkim determinują jego przeznaczenie. W ich akwatycznym świecie niespokojny i bezbronny duch Zborowskiego, niczym dziecko, szuka schronienia. Jednak ów świat nie stanie się dla Samuela azylem, bezpiecznym łonem matki. Przeznaczenie, jakie prezentują, przypieczętuje tylko krwawy los banity zakończony dekapitacją. Wszystko wskazuje na to, jakby wodne boginki-Walkirie pragnęły głowy Samuela, aby móc dalej snuć swój wojenny wątek.

Obecność żeńskich nadprzyrodzonych istot w świecie Samuela powoduje, iż traci on swoją głowę – ów wyraźny wyznacznik i symbol niezmiennej, ziemskiej patriarchalności. Zborowski, krótszy o głowę,

---

[41] Tamże.
[42] Tamże.
[43] Tamże.
[44] Por. A. Devine, *Magia Celtów i Wikingów*, Wrocław 2003, s.163-164. Zob. też A. M. di Nola, dz. cyt., s.108 oraz L.P. Słupecki, dz. cyt., s. 243-245.
[45] O tym, że walkirie przyjmowały postać łabędzi. Zob. D. Dominik-Stawicka, *Romantyczne dziedzictwo Północy w twórczości Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2006, s.111.

nie będzie spełniać się w roli *pater familias* (dawniej był mężem stanu, szczęśliwym małżonkiem i ojcem czworga dzieci). Odtąd pozostaje pod wpływem tego, co zmienne, wodne, matriarchalne. Nawet Bukary, jego sojusznik i obrońca, choć co prawda nie jest związany z kobiecym żywiołem wody, przez swoją lucyferyczną wężową postać, którą przyjmuje („Patrz na mnie…ja wąż… moje usta dymią" – III, w. 180) również zawiera w sobie żeński pierwiastek. Wąż odwieczny wróg słońca, które jest kojarzone z czynnikiem męskim, jak trafnie zauważyła Bizior, może być utożsamiany również z ciemnością i chaosem. W takim rozumieniu wąż ma charakter kobiecy – lunarny[46].

Warto zauważyć, że tradycja prawie we wszystkich mitologiach przydaje wszelkim potworom pierwiastek żeński. Jak czytamy w eddaicznej pieśni *Voluspie*, wąż, którego w mitologii Północy nazywano Nidhogg (inne nazwy to Jormungandr i Midgarsorm), podczas *Ragnarök* powróci ze swej podziemnej mrocznej krainy, wzburzy oceaniczne fale i zatopi ziemię. Po wielkiej kosmicznej katastrofie świat odrodzi się na nowo i będzie o wiele piękniejszy.

Ale wizja wróżki-volvy w *Voluspie* nie kończy się optymistycznie. W strofie 64 możemy przeczytać: *Ibi venit obscurus ille Draco volans/ Viperaeus palam, ab inferis montibus* [Oto jawnie tam przybywa ów ciemny/Jadowity Smok, lecąc z podziemnych gór]. Znowu będzie *Ragnarök*. W czasie tych wypadków, gdy wszystko wokół ulegnie zniszczeniu, Yggdrasill kosmiczne drzewo, nazywane też osią świata, przetrwa. W jego wnętrzu ocaleje para ludzi, która da początek nowym pokoleniom. Związek drzewa z odradzaniem się i cyklicznością jest w północnych mitach wyraźnie podkreślony.

Ponadto wydaje się, że istnieje jakaś paralela: wąż zrzucający swoją starą skórę odradza się do nowego życia, a także drzewo, które w tekstach biblijnych i w dramacie Słowackiego jest jego siedzibą. Posiada bowiem ono moc, którą można z niego czerpać. Wolno też przyjąć, że Odyn, wisząc na nim, nie umiera, gdyż energia rośliny, jej życiodajne soki podtrzymują go przy życiu. Północny bóg – w dramacie Samuel Zborowski – jak wąż, zrzucający swoją starą skórę, odradza się do nowego życia. U Słowackiego Adwokat-Bukary zarówno z racji przydom-

---

[46] Por. M. Bizior, *Z dziejów recepcji badawczej…*, w: *Świat z tajemnic wyspowiadany…*, dz. cyt., s. 54. Lunarny, kobiecy pierwiastek ma tu również związek z postacią Diany, która pełni w dramacie rolę obrończyni Lucyfera. Tę kwestię poruszyła M. Cieśla-Korytowska. Zob. tejże, *Mistyczna struktura wyobraźni Słowackiego*, Wrocław 1979, s. 36 i nn.

ku Strzelec, implikującego przywiązanie do lasu, jak i swej wężowej postaci, jest paralelny z Odynem i ma związek z cyklicznością. Jego leśna siedziba i wężowa lucyferyczna natura wskazują na ustawiczną zdolność do odradzania się, przekroczenia progu śmierci, naruszania jej tabu. Dzięki tej niezwykłej odynicznej cesze to właśnie Bukary może przyjąć rolę Samuelowego Adwokata w zaświatach.

Jednak proces nie jest rozstrzygnięty. A *pax* między Zborowskim a Zamojskim nie zostaje zawarty, chociaż Zamojski mieni się kanclerzem pokoju (V, w. 165). Bohaterowie rozprawy pozostają przy swoich stanowiskach i z zawziętością walczą ze sobą. Kanclerz Zamojski, jako przedstawiciel szlacheckiego państwa, stoi na straży szlacheckich ideałów, mierzonych normami rzymskiego prawa. Odyniczny Zborowski, którego moc nie leży w stosowaniu ziemskich przepisów prawnych, lecz wiąże się z duchową, przewrotną, lucyferyczną siłą (stąd Adwokat-Bukary) utożsamianą tu z nieokiełznaną wolnością, zajmuje przeciwne stanowisko. Nie interesuje go przeszłość, lecz teraźniejszość, która wydaje się powiązana z przyszłością – wizją słonecznej Jeruzalem. To właśnie Zborowski ma być jej rewelatorem. Tam w „mieście duchów" nie będą obowiązywać ziemskie, krępujące wolność reguły, bo jest to:

> Miasto... żyjące pod Boskimi berły,
> A bramy wszystkie stoją z jednej perły.
> Pełno jest ulic złotem brukowanych,
> A w fundamentach są drogie kamienie,
> A miastu świecą tylko dusz płomienie. (V, w. 498- 502)

Obraz miasta pełnego szlachetnego złota i perłowych bram przywodzi na myśl wizję Jerozolimy z *Apokalipsy* (rozdział XXI):

> Oto przybytek Boży z ludźmi, y będzie mieszkał z nimi. [...] a śmierci daley nie będzie, ani smętku, ani krzyku, ani boleści więcey nie będzie, iż pierwsze rzeczy przeminęły. [...] a samo miasto złoto czyste, podobne śkłu czystemu. A fundamenty muru miasta, ozdobione wszelakim kamieniem drogim [...], a każda brama była z iedney perły: a ulica miasta złoto czyste, iako śkło przeźroczyste[47].

[47] Fragment tekstu *Apokalipsy* cytuję z wydania *Objawienie błogosławionego Jana Apostoła z łacińskiego na język polski przełożone przez ks. D. Jakuba Wujka SJ: Dosłowny przedruk z autentycznej edycji krakowskiej z r. 1559 potwierdzonej przez Ś. Stolicę Apostolską i J. W. księdza Arcybp. Gnieznieńskiego i Poznańskiego opatrzone drzeworytami Alberta Dürera*, Firet – Patmos, Warszawa 2002, s. 34.

Ale może być również odniesieniem do arkadyjskiej wizji grodu, odrodzonego po *Ragnarök* świata, przedstawionej w eddaicznej *Voluspie*: *Arcem videt illa existentem sole nitidiorem/Auro spendidum in antiquo illo coelo sublime/Illic virtuosi populi habitabunt/Et per seculorum dies deliciis fruentur* – [Widzi (wróżka) ów gród wznoszący się jaśniejący od słońca/błyszczący od złota na górze, na dawnym niebie/Tam będą mieszkać cnotliwi/ dzielni ludzie/I na wieki będą wieść rozkoszne dni].

W pewnym momencie rewelator słonecznej Jeruzalem – Adwokat – mówi o sobie „Ja". Jeśliby przyjąć, że owo „Ja" jest poetycką projekcją samego Słowackiego, to wówczas trzeba sformułować tezę, że poeta stanie się *Advocatus diaboli* Samuela. Autor „wkłada" literacki kostium Adwokata, aby w ten sposób wyrazić swój pogląd na sprawę Zborowskiego. Słowacki nie ukrywa, że w tym sporze staje po stronie „oskarżonego". Wina Samuela nie jest tak naprawdę dokładnie określona. Wolno przyjąć, że zarówno „incydent wawelski", uznany za celowe zabójstwo, jak i przypisywany skazanemu antypaństwowy spisek nie zostały należycie udowodnione. W takim przypadku Słowacki jako prawnik wiedział o tym doskonale, że zgodnie z rzymską zasadą *pro dubio reo* wszystkie niedające się rozstrzygnąć wątpliwości trzeba tłumaczyć na korzyść oskarżonego. Zatem poeta stawia siebie nie tylko w roli adwokata znającego zasady prawa[48], ale równocześnie wyznacza się na sprzymierzeńca lucyferycznej siły, pojmowanej jako wyraz idei nieskrępowanego patriarchalną normą wolnego ducha.

W takim rozumieniu Słowacki jest nie tylko zwolennikiem wolności, reprezentowanej w tym przypadku przez Lucyfera, ale również obnaża słabość systemu prawnego. Przepisy i reguły działają tylko w odniesieniu do ziemskich spraw. W świecie pozaziemskim stają się nieadekwatne i niewystarczające. Inaczej mówiąc, sprawa Zborowskiego wyraża przesłanie wolności pojmowanej jako wolność duchowa, umożliwiająca rozwój jednostki ludzkiej. Owej duchowej wolności nie wolno zamknąć w przestrzeni dobra[49] i zła. Bowiem z chaosu, pierwotnej siły

---

[48] M. Giergielewicz uznał, iż proces między Samuelem Zborowskim a kanclerzem Zamoyskim można porównać z procesem kanonicznym. Zob. tegoż, *Elementy prawa u Słowackiego*, w: *Studia i spotkania literackie*, Warszawa 1983, s. 92 i nn.

[49] Maria Cieśla-Korytowska zwróciła uwagę na kwestię „dobra moralnego", schodzącego „na dalszy plan" w okresie mistycznym Słowackiego. „Natomiast [w tym okresie – R. M.] pojawiło się pojęcie «dobra wyższego», metafizycznego, które może wręcz stać w sprzeczności z dobrem moralnym". Zgadzam się z autorką arty-

(jak po mitycznym *Ragnarök*) rodzi się postęp i wszelki rozwój. Odyniczny i lucyferyczny zarazem Samuel uosabia te ideały.

Jednocześnie w koncepcji Słowackiego mity Północy spełniają szczególną rolę. Stają się pewnym odniesieniem do współczesnej dla poety sytuacji społeczno-politycznej kraju. Przywołanie historycznego wydarzenia z czasów szesnastowiecznej szlacheckiej Polski staje się ważnym pretekstem do zobrazowania klęski powstania listopadowego. Znamienne słowa Adwokata, który wyznaje, że w Samuelu „Polskę ścięto" (V, w. 1012), obrazują zniewoloną ojczyznę. Jej uosobieniem jest Samuel.

Można uznać, iż dramat – ze swoją projekcją mitów Północy, nawiązującą do listopadowej katastrofy, kreowanej na mityczny *Ragnarök*, wpisuje się w emigracyjną przestrzeń zniewolonych wygnańców – byłych uczestników powstania.

Nie mamy jednak pewności, czy lucyferyczny Adwokat, jak Loki, dysponujący „ognistym światłem," które sprawi, że prawda albo objawi się w jego blasku, albo ulegnie jego niszczącej sile, doprowadzi Zborowskiego do „niebiańskich podwoi" słonecznego miasta – jakby nowej Arkadii, ewokującej nadzieję na „świetlaną przyszłość" zniewolonego kraju? A może „zamknie" świat ponownie wielką, stylizowaną na *Ragnarök*, apokaliptyczną katastrofą?[50]

Dramat nie ma autoryzowanego zakończenia. Właściwie zakończeń jest kilka. Żadna z wersji nie daje jasnej odpowiedzi i nie zamyka dyskursu. Podobnie jak na początku sprawy Zborowskiego, tak i w jej toku nie uzyskamy pełnej prawdy o Samuelu oraz o mitologicznych inspiracjach Słowackiego.

kułu *Słowacki a kalokagathia*, że przykładem takiego rozumienia dobra może być właśnie Samuel. Por. tamże, w: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans*, pod red. M. Kalinowskiej i B. Paprockiej-Podlasiak, Toruń 2003, s. 269.

[50] W tym przesłaniu Słowackiego być może kryje się dyskurs na temat celowości powstania listopadowego, który podjął Słowacki już w *Lilli Wenedzie*. Nie rozwijam tu tego tematu, a jedynie sygnalizuję problem. Odsyłam na przykład do lektury M. Inglota, *Historia w „Trylogii dramatycznej" Juliusza Słowackiego o powstaniu listopadowym*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza" 1979–1980, nr XIV-XV, zwłaszcza s. 77.


Henryk Siemiradzki, *Portret matki, Wilhelminy z Prószyńskich*, XIX w.

Joanna Pietrzak-Thébault
(Warszawa)

MIT RZYMU – „TURYSTYKA HISTORYCZNA” CZY MILLENARYZM (MICKIEWICZ, KRASIŃSKI, SŁOWACKI, NORWID)

„Podróż włoska” – między towarzyskim zobowiązaniem a poetycką inspiracją

Pierwsze lata XIX stulecia to czas, kiedy upodobanie do podróży pojawia się w całej Europie. Dzieje się tak pod silnym wpływem „byronizmu”, który uważny jest za najważniejszy czynnik sprzyjający rozwojowi mody na podróże, a na podróże do Włoch w szczególności. Dla osób (panów i pań) należących do wyższej sfery podróż do Włoch staje sie elementem obowiązkowo dopełniającym edukację – także tę literacką i sentymentalną. Wszyscy zatem podróżują śladami Childe Harolda, bohatera Byrona, Korynny z powieści pani de Staël, podążają także za wskazówkami takich podróżników, jak Goethe, Chateaubriand, Stendhal. Podróży do Włoch domaga się obowiązująca moda, ale także rady ówczesnych lekarzy, przekonanych o zbawiennym wpływie łagodnego włoskiego klimatu na słabości ciała i ducha – to jest gruźlicę i melancholię.

W Polsce przekłady poezji Byrona zaczynają wychodzić z początkiem lat XX-tych (wcześniej znane były u nas jedynie francuskie tłumaczenia prozą) i szybko stają się jednymi z najpoczytniejszych utworów literackich.

Do Włoch jeżdżono jednak także wcześniej – nie zapominajmy, że szczególne zainteresowanie Półwyspem Apenińskim rozbudziły już opisy podróży takie, jak ten autorstwa Josepha Addisona, który doczekał się aż czterech wydań. Podobną rolę odegrały archeologiczne odkrycia Winckelmanna z połowy XVIII wieku. Nie wolno nam też zapomnieć, że ciekawość pobudzą na nowo włoskie kampanie Napoleona[1]. Osiem-

[1] C. de Seta, *L'Italia nello specchio del „Grand Tour”*[*Włochy w zwierciadle „Grand Tour”*], w: red. Cesare de Seta, *Storia d'Italia*, Annali 5, *Il paesaggio*,

nastowieczna podróż włoska sytuuje się między tradycyjnym *grand tour* i początkami ery turystyki, która bywa czasami określana jako „masowa". Niektórzy badacze chętnie widzą tutaj początki podróży rozumianej jako „produkt komercyjny"[2]. Zmienia się jednak przede wszystkim sama koncepcja podróży, w której chętnie dostrzegano metaforę ludzkiego losu: niepewnego i zmiennego...[3]

Przez stulecia do Rzymu przybywali pielgrzymi z całej Europy, w poszukiwaniu nie tylko pociechy duchowej, ale także obrazu *mirabilia urbis*. Śpiewali: *O Roma nobilis*, *orbis et domina*/*cunctarum urbium excellentissima*. Poczynając od XVI wieku Rzym stał się także celem wypraw podróżnych ciekawych jego artystycznych skarbów. Stosunkowo nieliczni, pozostawili nam jednak interesujące świadectwa, także literackie opisy obrazów, rzeźb, budowli[4]. Jeszcze później przybywali tu uprzywilejowani uczestnicy *grand tour*, który traktowano jako niezbędne uzupełnienie wykształcenia szlachetnie urodzonych. Podróże te nierzadko wspierane były przez rodzaj „stypendiów" rządowych (by użyć współczesnej nomenklatury), wypłacanych przez różne kraje europejskie[5].

Doświadczenia te sprawiły, że bardzo szybko pojawiło sie osobne piśmiennictwo o tematyce włoskiej. Nie są to bynajmniej „przewodniki", do jakich współcześnie jesteśmy przyzwyczajeni, a raczej notatki

---

[*Historia Włoch. Krajobraz*], Einaudi, Torino 1982, s. 128-263, s. 157 nn. Na temat znaczenia odkrycia Herkulanum (1738) i Pompei (1748) we wzroście zainteresowania podróżami do Włoch zob. tamże, s. 208. W Polsce odkrycia Winckelmanna upowszechniło dzieło *O sztuce u dawnych* Stanisława Kostki Potockiego, patrz: G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993, s. 61.

[2] *Il Paesaggio*..., dz. cyt., s. 260-263. Zob. także F. Venturi, *L'Italia fuori d'Italia*, w: *Storia d'Italia*, [*Włochy poza granicami Włoch*, w: *Historia Włoch*], t. III, Einaudi, Torino 1973, s. 1187-1202.

[3] Na temat przemiany samej koncepcji podróży dokonanej przez Wawrzyńca Sterne'a, a z entuzjazmem przejętej przez następne pokolenie romantyków, zob. M. Piwińska, *Złe wychowanie*, Gdańsk 2005, s. 157 nn.

[4] Zob. J. Delumeau, *Cywilizacja Odrodzenia*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1987, s. 97-98.

[5] Wydaje się, że jedynie Hiszpanie oparli sie potrzebie podróży do Włoch, przekonani, że wszystko, co niezbędne do poznania całego bogactwa kultury śródziemnomorskiej, znaleźć mogą u siebie w domu. *Il Paesaggio*..., dz. cyt., s. 207. Nader interesujące jest porównanie przemiany wizji i sposobów podróżowania, jaka dokonała się na przełomie XVIII-go i XIX wieku. Na polskim gruncie daje się zauważyć tę nową romantyczną wrażliwość, porównując notatki M. Mochnackiego czy A. Cieszkowskiego i St. Staszica, patrz G. Królikiewicz, dz. cyt., s. 24, 57 nn.

zapisujące wrażenia wywołane przez wizyty, czasem filozofujące szkice, pretekst do napisania których stanowiły odwiedzane miejsca. Spotykamy też opisy krajobrazów i klimatu, nie wspominając już o zwyczajnych sprawozdaniach z podróży, czasami niezwykle szczegółowych, czy opisach przygód, jakie spotykały podróżnych. Piszą praktycznie wszyscy: poeci i arystokraci, mężczyźni i kobiety. Jedno jedyne, magiczne już niemal słowo „Italia” wystarcza, by przed autorami o nieznanych nazwiskach otwierały się drzwi domów wydawniczych. Zainteresowanie czytelników było bowiem zapewnione! Ta przebogata produkcja piśmiennicza do dziś pozostaje nieskatalogowana, ale specjaliści mówią o tysiącach, być może nawet o dziesiątkach tysięcy tytułów[6].

Stopniowo, poczynając od lat trzydziestych, dawał się jednak odczuć coraz silniejszy przesyt. Powtarzające się w nieskończoność opisy, nieustannie wychodzące spod piór pomniejszych autorów, prowadziły do nieuchronnego znużenia. W zetknięciu z rzeczywistością nieuniknione było także zjawisko deziluzji. Z tego zetknięcia, z pragnienia zatrzymania wrażeń jednej, szczególnej chwili, podobnie, jak z inspiracji płynącej z dzieł wielkich poprzedników, rodził się nowy gatunek literacki: romantyczna podróż włoska.

Wielcy polscy romantycy przyjeżdżają do Włoch z wyobraźnią przepełnioną obrazami kraju, nierzadko wyidealizowanego, pełni oczekiwań, żywiący wcześniej przez lata marzenia o podróży do Włoch, podróży, która miała pozwolić im poznać, a raczej rozpoznać to, co o kraju tym wiedzieli z lektury Byrona, de Staël i Chateaubrianda, ale

---

[6] O. Płaszczewska, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800–1850)*, Kraków 2003, s. 23-26. Zob. *Viaggiatori polacchi In Italia*, [*Podróżnicy polscy we Włoszech*], red. E. Kanceff i R. Lewański, Genève 1988 oraz http://www.vol.it/ferrynet/cirvi/. Na ten sam temat patrz tez S. Ludovici, *Bibliografia dei viaggiatori stranieri in Italia nel secolo XIX*, [*Bibliografia zagranicznych podróżnych we Włoszech w XIX stuleciu*], „Annales Institutorum urbis Romae”, VII, 1934-35. V.I. Comparato, *Viaggiatori inglesi in Italia tra Sei e Settecento*: *la formazione di un modello interpretativo*, [*Angielscy podróżnicy we Włoszech w XVII i XVIII wieku: kształtowanie się modelu interpretacyjnego*], w: „Quaderni storici”, wrzesień – grudzień 1979, nr 42, s. 850-886, A. Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale dal XVI al XIX secolo*, [*Podróż do Włoch. Historia wielkiej tradycji kulturowej od XVI di XIX wieku*], Il Mulino, Bologna 2006, tegoż, *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand Tour*, [*Kiedy podróżowanie stanowiło sztukę. Romans „Grand Tour”*], Il Mulino, Bologna 1995, G. Podestà, *I viaggiatori stranieri e l'Italia*, [*Cudzoziemscy podróżnicy a Włochy*], Gastaldi, Milano 1963.

także przygodnych opowiadań jakichś baronów, księżnych, prowincjonalnych nauczycieli – których nazwisk dzisiaj już nie pamiętamy. Nasi wielcy poeci romantyczni, „przetrawiwszy" wszystko, co przyniosły im wcześniejsze doświadczenia, tworzą dzieła literackie najwyższego lotu, budują literacki dystans, okazują się zdolni nałożyć na swoje przeżycia filtr ironii, śmiechu, parodii. Doświadczenia tych podróży rozsiane są w najróżniejszych gatunkach: w poemacie epickim i dygresyjnym, w dramacie, parodii dziennika podróży – dalekie od konwencjonalnej „podróży włoskiej", choć nadal zdolne do przekazywania rzeczywistych doświadczeń. W wielu dziełach, w których literatura graniczy z dokumentem, można doszukiwać się wręcz źródeł współczesnego reportażu.

Najoryginalniejszą bodaj w całej naszej literaturze realizację „podróży włoskiej" zawdzięczamy Juliuszowi Słowackiemu. Dokładnie w tym czasie, w którym „zużycie" tematu dawało się odczuć coraz silniej, w 1836 roku, Słowacki pisze *Pierwszą pieśń Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*. Konstytutywnym elementem dzieła jest ironiczny dystans ubrany w poetycką formę. Wszystkie elementy gatunku podróży są tutaj obecne i czytelnik staje w obliczu wyrafinowanej gry literackiej prowadzonej przez autora, który umie (i lubi) bawić się formami literackimi. Obie strony – autor i czytelnik – zdają sobie z tego zresztą znakomicie sprawę! Poemat przyjmuje zewnętrzną formę „poetyckiego reportażu". Czytelnik dowiaduje się o sposobach podróżowania, gospodach i potrawach godnych polecenia, ale także o autorach, którzy pokazali Słowackiemu Włochy i sprawili, że je pokochał. Tekst ten w skoncentrowanej formie pokazuje wszystko, co Włochy znaczyły ówcześnie dla polskiej literatury.

Schemat „podróży włoskiej" okazuje się wyjątkowo nośny, a równocześnie, dzięki ironii i pogodzie, z sobie tylko właściwą lekkością frazy poetyckiej, Słowacki zdolny jest przekraczać granice i żartować nawet z własnego poetyckiego natchnienia, a rymy podążają za autorem „na drugim koniu, z płaszczem i parasolem". Pozostajemy równocześnie w samym centrum tematyki romantycznej, a pełen powagi ton powraca, kiedy poeta mówi o żywej jeszcze pamięci miłosnych przeżyć i przygód literackich – tak jednych, jak drugich związanych z włoską ziemią. Dystans nie znika jednak całkowicie i powraca w dygresjach literackich, filozoficznych, osobistych. Neapol i Rzym wpisują się w sieć skojarzeń dotyczących starożytności, klasycznej i chrześcijańskiej, i, dzięki niezwykle żywej pracy wyobraźni, rzeczywista podróż stopniowo traci na ważności wobec podróży „literackiej" czy wręcz „wyobrażonej". By jechać dalej, trzeba nauczyć się przezwyciężać smu-

tek. Trzeba porzucić Włochy, by udać się do Jerozolimy – naucza Słowacki, zarazem poeta i pielgrzym[7].

Słowacki nie był jedynym „ironicznym” podróżnym. Zygmunt Krasiński, być może największy wśród naszych romantyków „byronista”, spędził we Włoszech wiele czasu, zwiedził je od Alp po Sycylię, od Wenecji po Neapol. Pozostawił też wyjątkowe świadectwo kontrrealizacji gatunku „podróży romantycznej”.

W krótkim, napisanym prozą tekście, o oczywistych intencjach parodystycznych, pozwala czytelnikowi przemierzać Włochy w towarzystwie bohatera-narratora, niejakiego pana Ligenzy, który, *nolens volens*, towarzyszy w podróży włoskiej swojej żonie i opowiada o przygodach. Doświadczenie autentycznej podróży na Sycylię pozwala zakpić z podróżnych, którzy przemierzają Półwysep, nie potrafiąc docenić jego urody, pilnie bacząc jedynie na wygody, jakie zaoferować im mogą przydrożne gospody, pilnujący nieustannie, by nie okradli ich oberżyści,

---

[7] Przypisek winien być pisany prozą,
Lecz ja nie mogę pisać, tylko wierszem;
Kto by pomyślał, że mnie rymy wiozą,
Że sobie konno usiadłem na pierwszem,
A za mną drugi jedzie krok za krokiem:
Rym z parasolem, z płaszczem i z tłómokiem.
Wierzcie mi jednak, że leksza od rymu
(Dla śniegów jechać nie mogłem przez Turyn)
Para mnie gnała z Marsylii do Rzymu,
Do Neapolu zaś przywiózł veturyn.
Carozze jego i cabrioletti
Zalecam wszystkim... zowie się Paretti.
– Dosyć już! dosyć! Wyznaję ze wstydem,
Że pohamować nie umiejąc weny,
Z wieszcza zostanę prozaicznym gidem
Ja, com zamierzał wypłakiwać treny
Nad Caracciolim i kląc Ferdynanda;
Dziś piszę, jaka, gdzie, stoi loccanda.

– *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu. Pieśń I*, w: J. Słowacki, *Poematy*, red. J. Pelc, Wrocław 1952, s. 7-18, tu s. 13-14.

Więcej na ten temat zob. J. Pietrzak-Thébault, *Piękno Italii i niewygody podróży. Na marginesie I Pieśni „Podróży z Neapolu do Ziemi Świętej”*, w: materiałach Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Piękno Słowackiego”, Białystok 6-9 V 2009: *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. III, red. J. Ławski, A. Janicka, G. Kowalski, Białystok 2014 (w druku).

z przestrachem słuchający pogłosek o niebezpieczeństwach czyhających na drogach…

Ligenza nie jest zdolny do tego, by porzucić swój „prowincjonalny" sposób myślenia polskiego szlachcica, który wszystko i wszędzie porównuje ze „swoją Ukrainą" i ogląda świat wyłącznie w perspektywie tego, co już zna i co pozostaje jego niewzruszonym punktem odniesienia[8]. Widzimy te same sycylijskie krajobrazy i zabytki Messyny, Palermo i Monreale, które znamy z opisów Krasińskiego z *Dziennika sycylijskiego*, intymnego dziennika podróży przeznaczonego dla ukochanej, Delfiny Potockiej. Są one zanurzone w szczególnej atmosferze, pełnej tęsknoty, oglądane przez podróżnego całkowicie pozbawionego ironicznego czy humorystycznego dystansu. Niemal dziennikarski zmysł obserwacji, szczególna wrażliwość na piękno architektury i krajobrazu mieszają się z niezwykle dociekliwymi opisami stanu ducha zakochanego mężczyzny, przebywającego daleko od ukochanej[9].

Włoska gospoda, miejsce doskonale znane każdemu cudzoziemcowi podróżującemu po Italii, zmienia się w scenę, na której rozgrywają się wydarzenia najistotniejsze dla bohaterów *Nocy tysiącznej drugiej* Cypriana Kamila Norwida[10]. Norwid do Włoch podróżował często, po raz pierwszy przebywał tam jako student Akademii Sztuk Pięknych we Florencji. Rzeźbiarz i rysownik, zachował do końca życia pragnienie, by powrócić do Włoch i tam pracować – marzenie to pozostało niestety niespełnione.

Nie brak jednak literackich śladów jego pobytów we Włoszech. Dramat *Noc tysiączna druga*, napisany w 1850 roku, podejmuje niejako „od wewnątrz" temat „podróży włoskiej". Bohaterowie – oczywiście podróżni – znajdują się w oberży w pobliżu Werony. Realizm w przedstawieniu pełnej niewygód, niezbyt czystej gospody przeplata się z wyidealizowaną wizją Włoch, widzianych jako kraina szczególnie sprzyja-

---

8 *Trzy myśli pozostałe po śp. Henryku Ligenzie...*, *Przedmowa wydawcy*, w: Z. Krasiński, *Dzieła literackie*, red. P. Hertz, t. II, Warszawa 1973, s. 743-751 i *Dziennik sycylijski*, t. III, s. 94-116.

9 Bardziej szczegółowa analiza obu tych utworów zob. J. Pietrzak-Thébault, *Krasiński et Mielikowski en Sicile. Les voyages des écritures romantiques* [*Krasiński i Mielikowski na Sycylii. Podróże romantycznego pisania*], w: *Tradycja*, *formy i przemiany dyskursu podróżniczego w literaturach narodowych*, w: materiały *Konferencji Międzynarodowej*, Białowieża, 11-13 maja 2009 r., org. Uniwersytet w Białymstoku (w druku).

10 *Noc tysiączna druga*, w: Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 4, *Dramaty*, część 1, red. J. W. Gomulicki, Warszawa 1971, s. 93-122.

jąca miłości. Włoska codzienność jest pełna śladów sławnej przeszłości, pozostają one obecne nawet w szczegółach umeblowania i urządzenia wnętrza. Utwór skonstruowany jest wokół gry iluzji i deziluzji. List miłosny, który mógł odmienić życie bohatera, podtrzymuje dzisiaj kawałki rozbitego szkła w oknie. Mieszkańcy „dzisiejszej” Italii są prymitywni i przebiegli, to nieuczciwi i głupi oberżyści, dla których każdy podróżny zza granicy jest „Anglikiem”, synonimem obcego podróżnika *par excellence*[11]. Raz jeszcze napotykamy tu ewidentne echa mody „podróży włoskiej”, mody, która stawała się rodzajem manii dla tych, którzy przemieszczali się nie rozumiejąc celu podróży. Ci zaś nieliczni, którzy faktycznie byli w stanie docenić ją w pełni, nie znajdują partnerów do rozmowy i nie mogą nawet zobaczyć upragnionej panoramy Werony, wyidealizowanego miasta kochanków. Norwidowska gospoda Castel Fermo wydaje się symbolizować całe Włochy, kraj równocześnie fascynujący i będący źródłem rozczarowań.

Ówcześni „turyści” stawali przed zabytkami, a za ich pośrednictwem mierzyli się z historią, która nabierała wymiaru uniwersalnego, wręcz eschatologicznego. Uczucia i zmysły podróżnych konfrontowane też były z powszechnymi prawami, reprezentowanymi przez żywioły obecne we włoskiej przyrodzie.

Upodobanie lub raczej potrzeba podróży do Włoch, szczególnie zaś do Rzymu, nie były bynajmniej zjawiskiem efemerycznym. Wręcz przeciwnie, utrzymywały się one przez długi czas, co potwierdza chociażby list, jaki w grudniu 1851 roku Adam Mickiewicz napisał do córki Marii, szesnastoletniej wówczas panienki, która odbywała swoją „inicjacyjną” podróż do Rzymu[12].

List, który przyciągnął już uwagę badaczy, w obrębie krótkiego tekstu o charakterze prywatnym w zadziwiający sposób mieści praktycznie wszystkie motywy obecne w tekstach polskich romantyków udających się do Wiecznego Miasta[13]. Stanowi on także swoistą syntezę

---

[11] Jak pisze De Seta, „W połowie XVIII w. coraz trudniej jest odróżnić narodowość podróżnych”, dz. cyt., s. 207. Zob. także M. Brahmer, *Włochy w literaturze francuskiej okresu Romantyzmu*, Kraków 1930, s. 14-17.

[12] List z 19 grudnia 1851, *Listy Adama Mickiewicza*, cz. 4, opr. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska, Warszawa 2005, t. XVII, s. 152-155.

[13] K. Ziemba, *Rzym Mickiewicza. (Wokół listu Adama Mickiewicza do Marii Mickiewiczówny z 19 grudnia* 1851 roku), w: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans*, red. M. Kalinowska, B. Paprocka-Podlasiak, Toruń

historii życia poety, który pisze o nieprawdopodobieństwie odbycia podobnej podróży za czasów własnej młodości. Podróży wymarzonej i upragnionej, do miasta, które wydawało się tak dobrze znane, do miasta, które stawało się bliskie studentom w ówczesnym Wilnie dzięki programom szkolnym, pozwalającym im czuć się „obywatelami Polski i Rzymu”. Mickiewicz wspomina także swoje oba pobyty w Rzymie, tak bardzo od siebie różne. Pierwszy, w latach 1829–1831, pełen był wizyt turystycznych i światowego życia, drugi, z 1848 roku, motywowany „praktycznym mesjanizmem”[14].

Pierwsza podróż była, by tak rzec, podróżą „śladami Goethego”, poświęconą kontemplacji i edukacji, druga natomiast – „podróżą Byrona”, wypełnioną działalnością polityczną[15]. Czytamy słowa poety pełne zachwytu dla zabytków starożytności, dzieł sztuki, chrześcijańskich kościołów, ujęte w formę porad dotyczących zwiedzania, udzielanych młodej panience. Temu zachwytowi powinna jednak towarzyszyć, wręcz go poprzedzać, niezbędna refleksja nad losami cywilizacji i nad ojczystą historią. Refleksja ta prowadzi nieuchronnie ku „politycznej” i „historiozoficznej” wizji, w której ówczesna Polska stawała się niejako Rzymem chrześcijańskim, podobnie jak on rzeczywistością powstałą „z niczego”. Zgodnie z tą wizją potęga Francji, podobnie jak potęga pogańskiego Rzymu, trwać będzie jedynie przez jakiś czas, po kilku stuleciach natomiast upadnie, gdyż Francja nie będzie umiała odpowiedzieć na wyzwania postępu i konieczność „szerzenia cywilizacji”[16].

2003, s. 172-193. Zob. także A. Litwornia, *Rzym Mickiewicza. Poeta nad Tybrem 1829–1831*, Warszawa 2005, s. 9-10.

[14] Listy napisane podczas tego pobytu, w tłumaczeniu rosyjskim, a potem także francuskim, miały stosunkowo szerokie echo w literackiej prasie rosyjskiej. Mickiewicz był już wówczas postacią wystarczająco znaną, by jego wrażenia z podróży mogły interesować czytelników. M. Prussak, *Czy jeszcze słychać głos romantyzmu?*, Warszawa 2007, s. 41. Zob. także D. Kudelska, *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, Lublin 1997, s. 309-315.

[15] K. Ziemba, dz. cyt., s. 185-191. Na temat dwuznacznego stosunku Byrona do Włoch zob. M. Brahmer, dz. cyt., s. 102-107. Jednak i Byron napisał słowa: „Oh Rome, my country!”...

[16] Ten krótki tekst jest tak gęsty i pełen znaczeń, że zasługiwałby w pełni na osobną, bardziej szczegółową analizę, która nie znajduje, niestety, miejsca w obrębie naszego szkicu. Na temat związków tej wizji historycznej nie tylko z mesjanizmem towianistycznym, ale także z francuską myślą chrześcijańską i z myślą okresu włoskiego Risorgimento zob. K. Ziemba, dz. cyt., s. 91.

Realna i silna jest pokusa odczytywania tekstów polskich romantyków poświęconych Rzymowi wyłącznie w kluczu biograficznym. Stajemy tu wobec kwestii „realizmu romantycznego”. Nie tylko Norwid zaskakuje nas realistycznym sposobem przedstawiania krajobrazu lirycznego, który nigdy nie jest traktowany jako element wyłącznie dekoracyjny. Rzeczywiste fakty z życia Słowackiego czy Krasińskiego zostają przetworzone i wpisane w rejestr historiozoficzny czy wręcz eschatologiczny. Trudność interpretacyjna, podobnie jak trudność faktycznej oceny ich dzieła, polega nie na niedocenianiu tego „realizmu” – kazałoby to nam stracić z oczu duchowe i filozoficzne aspekty obecne w tekstach. Nieustanne przeplatanie się tych dwóch elementów stanowi w dużej mierze o szczególnym uroku tej literatury. Musimy zatem i my zwrócić się ku filozoficznym inspiracjom utworów.

Czy ważniejsze dla ich powstania były podróże, czy też może lektury?

Znamy rozliczne dokumenty, przede wszystkim epistolograficzne, w których poeci opisują swoje podróże po Włoszech. Możemy zatem z bliska przyjrzeć się, w jaki sposób i w czyim towarzystwie zwiedzali oni włoskie zabytki i czy wzbudzały one ich zainteresowanie. Czy, jak Słowacki, unikali tras turystycznych czy też, jak Mickiewicz, ufali radom przewodników. Uważna lektura tych listów, a także wspomnień towarzyszy naszych poetów, paradoksalnie nie jest specjalnie interesująca. Słowacki opisuje szczegółowo, w jaki sposób wszedł na kopułę bazyliki św. Piotra po to, by dostać się do wieńczącej ją kuli pod krzyżem „mogącej pomieścić na raz szesnaście osób”. Mickiewicz natomiast „po dwugodzinnym biegu” przez Muzea Watykańskie – nawet jeśli zwiedzał je nocą i w towarzystwie niewielkiej grupy szczególnie uprzywilejowanych osób, już po zamknięciu gmachu i wyjściu turystów – czuje się przede wszystkim zmęczony. Krasiński zawdzięcza swoje natchnienie poetyckie tylko pierwszemu pobytowi w Rzymie. Norwid narzeka na brak środków utrzymania i pisze wyłącznie albo o swoich studiach, albo o aktualnej przygodzie miłosnej…

Nie zapominajmy ponadto, że w tamtych czasach zabytki dla nas emblematyczne i stanowiące o istocie starożytnego Rzymu, jak Forum Romanum, Fora Cesarskie, Termy Dioklecjana czy willa Cesarza Hadriana w Tivoli, pokryte były jeszcze grubą warstwą ziemi, że na Kapitolu znajdowały się najprawdziwsze slumsy i że, w przeciwieństwie do peryferii miasta dzisiaj poprzecinanych obwodnicami i zajętych przez zabudowania nowych dzielnic, bezpośrednie jego sąsiedztwo dawało

podróżnym złudzenie dotykalnego niemal kontaktu z historią[17]. Bezpośredni kontakt z tą rzeczywistością musiał ponadto wytrzymywać konfrontację z lekturą autorów starożytnych, powierzchownych przewodników czy studiów archeologicznych, z rzadka tylko prawdziwie naukowych (pierwsze wykopaliska Winckelmanna pochodziły sprzed niewielu lat i praktycznie każdy mógł jeszcze obwołać się archeologiem, wystarczyło, by przeczytał tylko *Römische Geschichte* Bartholda Georga Niebuhra[18]). Widzimy zatem, że obraz Włoch i starożytnego Rzymu, republikańskiego i cesarskiego, a także Rzymu jako centrum chrześcijaństwa, tego pierwotnego, i tego triumfującego, był bardzo daleki od naszego dzisiejszego doświadczenia.

Niektóre zachowania ówczesnych turystów nie różniły się jednak aż tak bardzo od naszych zwyczajów: oni też narzekali na zbyt wysokie ceny, na tłumy biegające bezmyślnie od zabytku do zabytku, na nieustające deszcze wiosenne i na letnie upały, na brud Południa i na stan zaniedbania, w jakim znajdowali nierzadko cenne zabytki… Mickiewicz „pleśniał" z powodu długotrwałych deszczów, a zbyt wielka ilość wartych zobaczenia obiektów męczyła go. Słowacki, gdy tylko mógł, jechał za miasto, jeden tylko niezmordowany Krasiński przebiegał konno wzdłuż ruin, w towarzystwie ukochanych Joanny Bobrowej albo Delfiny Potockiej…

Noc w Kolosseum – mit żywy, mit martwy, mit zmartwychwstały?

Dlaczego ruiny? Jeśli wizja Rzymu, jaką Mickiewicz przedstawił w swoim liście z 1851 roku, wydaje się nadal atrakcyjna, dzieje się tak z pewnością dlatego, że w ówczesnej świadomości funkcjonował „mit Rzymu". Po długich wiekach przewagi lektury dworskiej, dla której mit istniał przede wszystkim jako „dekoracja", romantyczne napięcie dążące do „mitu jako prawdy" było istotnym zwrotem w samym sposobie rozumienia literatury[19]. Mit Rzymu zajmował w tej grze wyobraźni miejsce poczesne, a na trasie zarówno literackiej, jak „turystycznej" był miejscem szczególnym i ulubionym celem podróży.

---

[17] R. Przybylski, *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1999, s. 114 i 130-131.

[18] Zob. D. Kudelska, dz. cyt., s. 309-315.

[19] Na temat przemian znaczenia pojęcia „mit" w literaturze patrz F. Ferrucci, *Il mito*, w: *Letteratura italiana*, [*Mit. Literatura włoska*], t. V, *Questioni* [*Pytania*], red. A. Asor Rosa, Einaudi Editore, Torino 1986, s. 513-549.

Kiedy czytamy zdanie Słowackiego „O Rzymie, nie jesteś ty już dawnym Rzymem”, wiemy, że autor odwołuje się do długiej tradycji literackiej[20]. Praktyka „lamentów nad Italią”, obecnych już w twórczości Petrarki, trwająca w okresie Renesansu i w późniejszych wiekach pozostaje nadal atrakcyjna w wieku XIX: dla Byrona i Lamartine’a, podobnie jak, w samych Włoszech, dla Foscolo, Giustiego i Leopardiego[21]. Jeśli Włosi pisali o upadku swojej Ojczyzny, niezdolnej, by podążać śladem antycznej Romy, robili to z nutą nostalgii niepozbawionej czasem elementów ideologii imperialistycznej. Podobnie i nasi poeci nie czuli się obcy starożytnej historii. Przybyli zza Alp barbarzyńcy w istocie barbarzyńcami nie byli!

Literacki wybór Rzymu, nowoczesnego miasta pełnego starożytnych ruin, jak i miasta antycznego, staje się wyborem szczególnie znaczącym. Pozwalając czytelnikom powrócić do dawnych czasów, romantycy prowadzą ich zarazem ku wizji przyszłości. W dramacie Krasińskiego *Irydion* ruiny Cesarstwa (ruiny cywilizacji, politycznego projektu, sposobu organizowania całego bodaj świata) stają się obrazem dekadencji i upadku moralnego[22].

„Ruina” jest jednym z kluczowych pojęć służących odczytaniu i zrozumieniu wyobraźni romantycznej. Nawet jeśli ruiny zawsze były obecne w literaturze jako topos czasu, który pożera dzieła pracy rąk ludzkich i obraz zmiennego losu[23], to dla romantyków stają się one

---

[20] „Nagle mię trącił płacz na pustym błoniu:
«Rzymie! nie jesteś ty już dawnym Rzymem».
Tak śpiewał pasterz trzód, siedząc na koniu.
(...)
I nigdy w życiu takich łez nie lałem,
Jak wtenczas – gdy mnie spytało w pustyni
Słońce, szydzący Bóg – czy Rzym widziałem?”
– J. Słowacki, *Rzym*, w: tegoż, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, red. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. 113-114.

[21] Zob. M. Brahmer, dz. cyt., s. 106-116.

[22] Z. Krasiński, *Irydion*, w: tegoż, *Dzieła literackie*, t. I, dz. cyt., s. 536-766. G. Halkiewicz-Sojak, *Czy Przedświt jest poetycką „summą” Krasińskiego?*, w: *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*, red. G. Halkiewicz-Sojak i B. Burdziej, Toruń 2001, s. 383-384.

[23] G. Królikiewicz, dz. cyt., s. 20 nn. Syntetyczne przedstawienie przemian wizji ruin w I. połowie XIX w. zob. *Słownik literatury polskiej XIX w.*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, hasło: *Antyk*. Por. też Z. Kubiak, *Nowy brewiarz Europejczyka*, Warszawa 2001, s. 182-184.

prawdziwym „doświadczeniem pokoleniowym”[24]. Romantycy, odwołując się do tego konwencjonalnego znaku i do realnie istniejącej, konkretnej rzeczywistości, potrafią nadać ruinom nowe znaczenia i sprawić, by służyły jako wyraz tak „ideologii” zbiorowej, jak głębokich emocji indywidualnych. Ruiny, ukazywane są jako „księga do czytania”[25], mogą być także symbolem sytuacji psychologicznej, egzystencjalnej, ale także po prostu „malowniczym” motywem czy osobnym tematem literackim. Obok wspomnianej już tradycji „lamentu nad ruinami”, nieustannie obecnej jako inspiracja w dziełach naszych pisarzy pierwszej (ale także drugiej) połowy XIX wieku[26], wspomnieć trzeba też, że wizje Giovambatisty Piranesiego, nawet jeśli powstawały obok niezliczonych skonwencjonalizowanych wedut, spełniają swoje zadanie: uruchamiają wyobraźnię i przygotowują czytelników na przyjęcie nowych idei[27].

Jedno szczególne doświadczenie ruin jednoczyło podróżnych, którzy odwiedzali Rzym. Dla tych pielgrzymów – literatów początków XIX stulecia, dla czytelników i dla autorów, spędzenie co najmniej jednej nocy w Kolosseum stało się rodzajem obowiązku, wymaganiem światowego życia. Ilu z nich było jednak faktycznie zdolnych wyciągnąć z tego doświadczenia, które miało być doświadczeniem jedynym w swoim rodzaju, refleksje historiograficzne i wrażenia istotnie znaczące dla własnej pamięci sentymentalnej?[28]

---

[24] G. Królikiewicz, dz. cyt., s. 25.

[25] Tamże, s. 25-29, 37 nn. Czy wolno nam zgodzić się z opinią Derridy, który w ruinach postrzega „obietnicę obrazu” – sama natura dzieła artystycznego czyni z niego ruinę w zalążku i przynależy do natury doświadczenia artystycznego. Natura ruin byłaby zatem czymś więcej, niż tematem czy przedmiotem do oglądania. Zob. G. Królikiewicz, dz. cyt., s. 15.

[26] Dziełem spełniającym w dużej mierze funkcje „konstytutywne” dla gatunku stał się epigramat Janusa Vitalisa *De Roma* z 1552 roku. Zob. G. Królikiewicz, dz. cyt., s. 59. Wspomina o nim także M. Brahmer, który podkreśla żywotność gatunku i jej rozmaite, często przybierające charakter antywłoski realizacje w romantycznej literaturze francuskiej XIX stulecia, dz. cyt., s. 6-9.

[27] *Giovanni Battista Piranesi e la veduta a Roma e a Venezia nella prima metà Settecento* [*Giovanni Battista Piranesi i weduta w Rzymie i w Wenecji w pierwszj połowie XVIII-go wieku*], F.lli Palombi edit., Roma 1991, s. 11-12. Zob. także Piranesi, *The Complete etchings* [*Szkice wszystkie*], Taschen, Köln 2000.

[28] G. Królikiewicz, dz. cyt., s. 83, F. Venturi, dz. cyt., s. 1196. Na temat upodobania dla ruin w pierwszej połowie XIX w. patrz R. Negri, *Gusto e poesia delle rovine in Italia fra il Sette e l'Ottocento* [*Upodobanie i poezja ruin we Włoszech na przełomie XVIII i XIX wieku*], Ceschina, Milano 1965. Warto też choćby wspomnieć o wpływie, jaki na romantyczną wyobraźnię i jej ukochanie ruin miała tajemnicza

Zygmunt Krasiński, którego zaprzyjaźniony z nim Słowacki określał jako „poetę ruin”, tego, który „umiał wypełnić postacie z rzymskich rzeźb wulkanicznym duchem naszej epoki”, mógł służyć wszystkim za mistrza. W jego poezji starożytne ruiny Rzymu niejednokrotnie odbijać będą echo pełnej chwały przeszłości i inspirować refleksję historyczną, ale będą także ulubionym tłem dla miłosnych schadzek. Od pół wieku zgoła ruiny funkcjonowały jako malownicza dekoracja, jako miejsce o szczególnym znaczeniu estetycznym i jako pole uruchamiające wyobraźnię, już to historyczną, już to indywidualną. Jednostka powalona, zniszczona nieszczęśliwą miłością czy egzystencjalną pustką odnajdywała wśród nich naturalną ulgę, pociechę, jaką zdolna jest dać nam rzeczywistość, którą uważamy za bliską nam i do nas podobną. Z drugiej strony, nieszczęśliwy i zagubiony człowiek w naturalny sposób sam siebie porównuje do ruiny[29]. Cała „włoska” liryka Krasińskiego posiada ten właśnie podwójny charakter. Poeta znakomicie potrafi wykorzystać wizję krajobrazu starożytnych ruin, kiedy pisze o spotkaniach z ukochaną, które na zawsze pozostały w jego pamięci – właśnie dzięki temu szczególnemu pejzażowi (*Kampania rzymska*)[30].

Pozostałości rzymskiej architektury są miejscem, w którym kochankowie nie tylko odnajdują samotność i pełnię wrażeń równocześnie spokoju i podniecenia, ale także wyjątkowym miejscem dla targnień namiętności, ponieważ postrzegają swoją miłość w perspektywie czasu, obejmującej wszystkie minione wieki aż po czasy starożytne. Spojrzenie, które karmi się pięknem krajobrazu, pełnym niepokoju i patosu, będącym równocześnie źródłem inspiracji wynikającej z bliskości ukochanej kobiety, wznosi się ku wspaniałościom rozgwieżdżonego nieba. Obraz ten mówi sam za siebie i, mocniejszy od jakichkolwiek poetyc-

---

Hypnerotomachia Poliphili, znana dzięki wolnemu przekładowi Legranda z 1804 r. i z francuskich wydań z XVII w. Zob. G. Królikiewicz, dz. cyt., s. 22. Na temat „rovinismo” patrz też C. de Seta, dz. cyt., s. 243 nn.

[29] Zob. M. Piwińska, dz. cyt., s. 288-291.

[30] „Jakżeż tam wzniośle i dobrze mi było!
Gdym rwał dla lubej jaśminy, rosnące
Nad grobem ludzi i bogów mogiłą!
I w piersiach nosił jakby wrzące słońce
Na miejscu serca! – i, wieńczony kwieciem,
Marzył, że życie jest wiosen stuleciem!”

– Z. Krasiński, *Kampania rzymska*, w: tegoż, *Dzieła literackie*, dz. cyt., t. I, s. 95. Patrz także wiersze: *To miasto wiecznym, w tych grobach jest życie...*, *Jak anioł spadły, leżący w piękności...*, *Tam gdzie spokój i grób pychy.*

kich słów, potrafi przekonać ukochaną do prawdziwości tego, co oboje odczuwają. Jest on zarazem znakiem uniwersalnego i nieledwie religijnego wymiaru ich wzajemnego uczucia. Kochankowie, spotykający się w tak cudownym miejscu, są w stanie wznieść się ku najwyższym wymiarom ducha i osiągnąć bezpośredni kontakt z zaświatami. Ruiny, które nocą nabierają szczególnie tajemniczego wyglądu, oświetlone srebrnym światłem księżyca, w dzień spowite cieniami bluszczów, róż, traw i mchu porastającego kamienie, stają się miejscem spotkania dzieł pracy człowieka i natury. W tych pozornie wyłącznie erotycznych wierszach znajdujemy się jednak praktycznie o krok od eschatologicznej wizji świata[31].

Przemiana wizji ruin i znaczeń, jakie są z nimi powiązane, przechodzi od nieuporządkowanej przestrzeni, pustki i braku, ku obrazowi nowoczesnej cywilizacji, gasnącej niczym cywilizacja starożytna, a w końcu znajduje także głęboką identyfikację z biografią poety[32].

Ta konceptualizacja mitu autobiograficznego opartego na motywie ruin pojawia się także u Norwida, który pisze o „samym sobie w ruinie/ ruinach”[33]. Ta sama norwidowska wizja ruin widoczna jest także w rysunkach powstałych podczas jego włoskich podróży[34]. Student Akademii Sztuk Pięknych we Florencji, ambitny rzeźbiarz i malarz, niestrudzenie zwiedzający rzymskie muzea, czyni ze sztuki jedno z najważniejszych powołań Włoch, „immanentną” cechę ich kraju. Równocześnie jest świadomy rzeczywistego ubóstwa życia artystycznego w Polsce, braku wśród Polaków potrzeb estetycznych i artystycznych. Nie waha się odwołać do tłumaczenia – adaptacji *Dworzanina* Baldassara Castiglionego autorstwa Łukasza Górnickiego. Według Norwida, jeśli Górnicki nie umieścił w *Dworzaninie polskim* fragmentów dotyczących malarstwa, uczynił tak dlatego, że tak w XVI, jak w XIX wieku, umiejętności malarskie, podobnie jak docenianie prawdziwej wartości sztuki, wydawały się w oczach polskiego szlachcica zbędne[35].

[31] O. Płaszczewska, *„O ziemio włoska!..” – liryczna Italia Zygmunta Krasińskiego*, w: *Zygmunt Krasiński* – dz. cyt., s. 325-337.

[32] Zob. G. Królikiewicz, dz. cyt., s. 106-109.

[33] „Wam ja, z góry/Samego siebie ruin, mówię tylko...”, C. K. Norwid, *Pamiętnik artysty*, red. M. Jastrun, Warszawa 1959, s. 121.

[34] A. Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz: twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001. Zob. także G. Królikiewicz, dz. cyt., s. 128-129.

[35] C. Norwid, *Promethidion*, *Pisma wszystkie*, dz. cyt., t. 3, *Poematy*, s. 471, zob. także s. 443. O. Płaszczewska, *Wizja Włoch*…, dz. cyt., s. 31-32.

Norwidowska interpretacja ruin ukazuje nam doświadczenie kontaktu, niemal zjednoczenia z różnymi cywilizacjami antycznymi, przedstawia potrzebę zrozumienia „naturalnego” mechanizmu historii[36].

Architektura, groby, „kamienie” (które można wszakże traktować jako składnik tak natury, jak sztuki i architektury, a zatem działalności ludzkiej) obecne są niczym niemi świadkowie życia, uczestnicy kosmicznej wizji świata, w której miłość ludzka zdolna jest odmienić naturalny bieg rzeczy. Wiersz *W Weronie*, stanowiący pierwotnie integralną część dramatu *Noc tysiączna druga*, stał się z czasem (także dzięki samemu autorowi, który przeniósł go do zbioru *Vade-mecum*), dziełem autonomicznym[37]. W zaledwie 12 wersach podzielonych na 4 tercyny (wiersz w polskiej wersyfikacji bardzo rzadki i nieuchronnie kojarząca się ze strofą Dantego) zdołał ukazać Włochy, uosabiając je w panoramie Werony, miasta przechowującego pamięć o Romeo i Julii, idealnych i tragicznych kochankach. Grób bohaterów umieszczony jest w wyidealizowanym krajobrazie, czy raczej należało by rzec, w jego „syntezie”, namalowanej za pomocą kilku pozornie konwencjonalnych elementów: cyprysy, błękitne niebo, ogrody i ruiny. Niebo i krajobraz wydają się być mniej rozsądne niż ludzie, ponieważ nie zdają sobie sprawy, że nikt nie opłakuje tragicznych losów kochanków z Werony. Gwiazda i kropla deszczu nie są i nie mogą być rozumiane jako łzy, które przenikają kamień grobowca. Deziluzja jest

---

[36] „[...] Zaprawdę – ruina
Jest całością!... I nową twórczość odpoczyna!”
I jeszcze:
„A patrząc dłużej, rzekłem: „jest kres taki, który
Nie ruiny już tycze, lecz architektury!”
– C. Norwid, *Promethidion*, cytuję za: E. Feliksiak, *Norwid i Vico*, „Przegląd Humanistyczny” 1968, nr 3, s. 23-42, tu: s. 31.

[37] „Nad Capulletich i Montechich domem,
Spłukane deszczem, poruszone gromem,
Łagodne oko błękitu
Patrzy na gruzy nieprzyjaznych grodów,
Na rozwalone bramy do ogrodów –
I gwiazdę zrzuca ze szczytu...
Cyprysy mówią, że to dla Julietty,
Że dla Romea łza ta znad planety
Spada i w groby przecieka...
A ludzie mówią, i mówią uczenie,
Że to nie łzy są, ale że kamienie,
I że nikt na nie nie czeka...”
– C. Norwid, *Noc tysiączna druga*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie*, dz. cyt., t. 4, s. 104-105.

ogromna, a rozumni i mądrzy ludzie wiedzą przecież, że nikt nie czeka dzisiaj na nieszczęśliwych kochanków, nie płacze nad ich losem. Wszechświat tymczasem zdolny jest do przyjęcia nieograniczonej miłości. Mit opróżnia się ze swoich znaczeń i zawieszony ton końca dzieła pozwala czytelnikowi ocenić rozmiar rozczarowania.

Wiersz *W Weronie* interpretowany bywa jako synteza romantyzmu i postromantyzmu, pokazuje nieskończoność miłości i świadomość trudności, jakie napotykają ludzie pragnący odpowiedzieć na wymagania mitu. Gra między człowiekiem a wszechświatem, między wiecznością a chwilą toczy się na tle włoskiego zmitologizowanego krajobrazu, którego obraz, pozornie konwencjonalny, stanowi niezwykle wyrazistą, oryginalną wizję poetycką.

W szkole u Vico

Znajdujemy się zatem w centrum wizji, w której historia i eschatologia bardzo często szły krok w krok. Linearna koncepcja czasu, koncepcja, zgodnie z którą epoki następowały po sobie, była w czasach romantycznych jeszcze stosunkowo nowa[38]. Romantyczna wizja świata zanurzona była w historii, a romantyzm polski karmił się zarówno obrazami przeszłej chwały, jak i wydarzeniami współczesnymi. Historia starożytnego Rzymu, postrzegana jako własna, dotykalna niemal dzięki rzeczywistym podróżom, zdolna była prowokować fascynacje na tyle silne, by wprowadzić je do repertuaru motywów drogich naszym romantykom. Wydarzenia z przeszłości interpretowane były jako nieustanne poszukiwanie wolności przez człowieka. Aby posłużyć się wyrażeniem Zygmunta Krasińskiego, historia staje się „Bożą myślą na ziemi” i integralną częścią wielkiego działania zbawczego – soteriologicznego (przymiotnik, który w tym przypadku należało może napisać wielką literą…), a także miejscem tajemniczego lub po prostu mistycznego spotkania myśli indywidualnej i zbiorowej (to jest: narodowej)[39].

To, co określamy jako „mit Rzymu”, musiało zatem na tej wrażliwości i na tym sposobie myślenia wywrzeć trwały ślad i odwołać się do „mitologii aktywnej”, głoszonej przez Giovanniego Vico (1668–1774) sto lat przed epoką romantyczną. Przywołajmy to wyjątkowe upodobanie dla ruin starożytnych budowli, które są nie tylko miejscem szczególnie nadającym się na miłosne schadzki, ale także na wyjątkowych

[38] Zob. M. Kula, *Zegarek historyka*, Warszawa 2001, s. 45.
[39] M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Gdańsk 2001, s. 20.

świadków syntezy tego, co w historii zarazem ludzkie i boskie. Są to niemi świadkowie przebiegu, czy raczej obiegu historii, jak chciał neapolitański filozof. Według Vico, historię można rozumieć i analizować jedynie od środka, jako że człowiek jest jej „czynnikiem” i jej aktywnym elementem. Równocześnie historia staje się środkiem samoświadomości, refleksji moralnej. Idąc za myślą Vico, romantyzm czyni z historii i z historiozofii ulubiony środek dla swojej świadomości i interpretacji świata i w tym też sensie polskich romantyków zaliczyć trzeba z pewnością do najwierniejszych wyznawców myśli Vico.

Ten Neapolitańczyk był romantykiem *avant la lettre*, nieszczęśliwym i niezrozumianym za życia, nieobecnym w księgarniach przez cały niemal wiek XVIII. Zainteresowanie jego pismami pojawia się u Goethego, Herdera czy Ballanche'a, dopiero jednak francuskie tłumaczenie pióra Julesa Micheleta, opublikowane w 1827 roku, sprawiło, że myśl Vico wywarła wpływ na życie umysłowe całej ówczesnej Europy[40]. Największy i z pewnością najbardziej „romantyczny” spośród francuskich historyków XIX stulecia zafascynowany był myślą Neapolitańczyka, który potrafił rozwijać idee pozornie całkowicie przeciwstawne. Był nowoczesny, kiedy opracował i wprowadził koncepcję „kultury”, a bliski dawnym filozofom, kiedy w tradycji, także teologicznej, doszukiwał się tajemnicy interwencji Opatrzności w historii. Vico, podobnie jak romantycy, pragnął wyrazić zbyt wiele rzeczy naraz, czynił to za pomocą swego „wulkanicznego” sposobu pisania, często gubiąc się w dygresjach i nakładających się na siebie obrazach.

To, co w przypadku filozofa można było uważać za wadę, dla romantyków było ze wszech miar pozytywne jako oryginalne i powodowane ambicją stworzenia globalnej wizji świata. Vico podkreśla rolę mitu i wyobraźni w historii i w postępie ludzkości. Czy to nie wyobraźnię właśnie traktowali romantycy jako jeden z przymiotów najistotniejszych dla ludzkiego geniuszu, jako jedną z cech najlepiej świadczących o postępie naszej cywilizacji? Myśliciel, który miał „zbyt wiele talentu w stosunku do swojego geniuszu” i który najwyraźniej nie zdołał zapewnić sobie w historii filozofii miejsca, na jakie myśl jego zasługiwała, potrafił jednak przyciągnąć uwagę romantyków. Rozpoznawali się oni w przeciwieństwach tej myśli, w poszukiwaniu syntezy między wiarą chrześcijańską,

---

[40] I. Berlin, *Pod prąd. Eseje z historii idei*, przeł. T. Bieroń, Poznań, 2002, s. 194-216, szczeg. s. 203. Tegoż, *Korzenie romantyzmu*, Poznań 2004, s. 84, 89-101, 155 i F. Ferrucci, dz. cyt., s. 538.

prawowiernym katolicyzmem a nowym naturalizmem w sposobie myślenia „antropologicznym, lingwistycznym, historycznym”[41].

Mówiąc o myśli Vica nie możemy jednak zapomnieć o obecności prądów millenarystycznych. Obecne były one w Europie od wielu wieków, a dzieło Vica nadało im nowe „tchnienie”, w dużym stopniu pokrywające się z soteriologiczną i mesjanistyczną wizją historii, tak drogą przecież romantykom. Oczekiwanie eschatologicznego wydarzenia, także w historii narodowej, było w pierwszej połowie XIX wieku niemal trwałym stanem ducha[42]. Millenaryzm przyzwyczaił nas, a potem odzwyczaił od przywiązywania wagi do konkretnych dat. Historyzm odradzającej się ludzkości, poszukującej zarazem wolności i zbawienia, skłania, by na nowo patrzeć w przyszłość z optymizmem: natura ludzka, mając dostęp do wydarzenia zbawczego, jest zdolna do postępu, do odnalezienia także w narodowych klęskach i upadkach cywilizacji niezbędny punkt wyjścia dla odnowy, tak gorąco upragnionej przez romantyków. Ta optymistyczna wizja daleka jest jednak od uproszczonej, bezwarunkowej osiemnastowiecznej wiary w postęp. Ostateczny cel, wolność i duchowe oczyszczenie, zarówno w wymiarze indywidualnym, jak zbiorowym (narodowym, religijnym), nie zostanie bowiem osiągnięty ani szybko, ani łatwo. Sam wysiłek, samo pragnienie, nawet jeśli znaczą bardzo wiele, nie wystarczą. Podobnie jak w chrześcijaństwie, także w tej wizji historycznej, niezbędna jest ofiara.

Chrześcijaństwo, które poprzez wydarzenie Wcielenia stało się kluczowym punktem dla całej historii, a swoją definicję znalazło w nader trafnym wyrażeniu Sørena Kierkegaarda o „paradoksalnej prawdzie, w której wieczność stała się czasem”, w romantyzmie było traktowane jako konsytutywny element historii ludzkości[43].

Nasi romantycy z sukcesem przenoszą te idee do pejzażu własnej wyobraźni. Miasto papieży, siedziba kurii rzymskiej, historyczne miejsce narodzin zinstytucjonalizowanego chrześcijaństwa nie może pozostawać obojętne dla tak bardzo związanego z katolicyzmem poety, jakim

---

[41] I. Berlin, *Pod prąd*, dz. cyt., s. 199.

[42] Zob. D. Thompson, *Koniec czasu: wiara i lęk w cieniu millenium*, Warszawa 1999, s. 36, 42-43, 52-53, 72-75, 83, 128. O millenaryzmie jako stanie oczekiwania zob. *Między polskim mesjanizmem a misjonizmem. Rozmowa z Andrzejem Walickim*, „Teologia Polityczna. Rocznik Filozoficzny”, nr 4/2007, s. 30-42.

[43] Moralny aspekt mesjanizmu podkreśla A. Walicki, w: dz. cyt., s. 41. Tamże na temat realizacji millenaryzmu i mesjanizmu w Polsce w XIX w., s. 31-34 i 36.

był Zygmunt Krasiński[44]. Wielbiciel papieża Grzegorza XVI, poeta umiejscowił w bazylice Św. Piotra mesjanistyczną wizję, którą dzisiaj zaklasyfikować można jako „zwróconą ku przyszłości”. Wizja ta odznacza się rzadką i potężną siłą wyobraźni. Ukazany jest tutaj papież pogrzebany pod upadającymi ścianami „jego” Bazyliki św. Piotra[45]. Obraz ojca świętego przywalonego na zawsze przez ruiny kościoła pragnie być w stocie wizją eschatologiczną, najpotężniejszą bodaj w polskiej myśli mesjanistycznej. Papież umiera wraz z jedynymi, którzy spośród wszystkich narodów nie opuścili go. Widzimy ubrany na biało orszak, ze wzniesionymi szablami, zjednoczony w ostatniej drodze z następcą św. Piotra, w geście zarazem tragicznym i wyzwalającym. W jego towarzyszach z łatwością rozpoznajemy polską szlachtę. Znajdujemy się tu zatem w samym sercu wizji mesjanistycznej, tak drogiej romantykom, a romantykom polskim w szczególności[46]. Tekst nie pozwala odgadnąć konkretnej daty wyobrażonego wydarzenia, nie potrzebujemy tego zresztą, wystarcza nam pewność, że któregoś dnia to się wydarzy, podobnie jak świadomość, że stanie się to w tym konkretnym miejscu, w Rzymie, stolicy upadłej cywilizacji antycznej, miejscu narodzin i triumfu Chrześcijaństwa.

Krasiński kontynuuje swoją wizję, stwarzając prawdziwą teofanię historyczną w *Przedświcie*, tekście napisanym w 1843 roku, poemacie i zarazem traktacie filozoficznym. Polska, która przechodzi przez „próbę śmierci” – zmartwychwstaje pełna blasku, „Boża córka”, niczym Chrystus, który jest Bożym Synem[47].

Podobnie i liryka Krasińskiego przesiąknięta jest tym samym sposobem myślenia. Wśród znaków, które najlepiej potrafią ukazać przeplatanie się epok historycznych, najbardziej wyrazisty jest z pewnością stojący w Kolosseum krzyż. Nocne godziny spędzone w cyrku dawnych cesarzy najwyraźniej przyniosły swoje owoce: krzyż w Kolosseum,

---

[44] R. Przybylski, dz. cyt., s. 26-35.

[45] Z. Krasiński, *Legenda*, w: tegoż, *Dzieła literackie*, dz. cyt., t. II, s. 769 -779. Wizja przyszłych ruin bazyliki pojawiła się wcześniej w *Korynnie* Mme de Staël, G. Królikiewicz, dz. cyt., s. 60.

[46] Zob. wyżej, zdania z listu Mickiewicza do córki.

[47] „Kiedyż Bóg opuścił Historię, kiedy Historia wzniosła ku niemu ręce i językiem wszystkich ludów ziemi krzyknęła: „Pokaż się nam, Panie!”, Z. Krasiński, *Przedświt*, w: tegoż, *Dzieła literackie*, dz. cyt., t. I, s. 141-192, tu s. 145.

znak wyzwolenia, w apokaliptycznej wizji sam również dostąpi własnego wyzwolenia[48].

Kolosseum stać się może wręcz personifikacją Rzymianina, jak ma to miejsce w epilogu norwidowskiego *Promethidiona*. Rzym ukazuje całej ludzkości sens, wyraz swojej „potęgi" i wielkości, tak znakomicie wcielające się w budowli Kolosseum.

Ta wizja starożytnego Rzymu, równocześnie wyidealizowana i świadoma swego rychłego upadku, związana z przyszłością wiary chrześcijańskiej, przez Norwida traktowana jest z dystansem właśnie w *Promethidionie,* jednym z jego najbardziej oryginalnych i filozoficznie ineresujących utworów[49]. Mamy to do czynienia może nie tyle z bezpośrednimi wpływami myśli Vica, ile z podobieństwem dwóch systemów myślenia i dwóch historycznych wizji, w rozumieniu znaczeń mitów i nieustającego powrotu do teraźniejszości[50]. Droga historii o pokrętnym, rwącym się przebiegu, powracającym pozornie do punktu wyjścia, jest jednak w stanie odnaleźć swoją prawdziwą, głęboką logikę. Liczne są w literaturze polskiej utwory przedstawiające podwójną inspirację millenarystyczno-eschatologiczno-vikiańską i rzymsko-włoską (albo też wyłącznie włoską)[51].

„Śniła się zima" Adama Mickiewicza

Szczególny to wiersz, *Śniła się zima* Adama Mickiewicza, najprawdopodobniej najdoskonalsza realizacja interioryzacji mitu Rzymu poprzez poetyckie zastosowanie motywów włoskich. Mechanizm inspira-

---

[48] „Lecz nadpływa czasu fala,
Co mu stopy pocałuje
I jak płomień, co przepala,
Z więzów stopy te rozkuje"
– Z. Krasiński, *Tam gdzie spokój i grób pychy*, w: tegoż, *Dzieła literackie*, dz. cyt.., t. I, s. 71, Zob. O. Płaszczewska, „*O ziemio włoska!*", dz. cyt., s. 329, a także R. Przybylski, dz. cyt., s. 25.

[49] E. Feliksiak, dz. cyt., s. 36.

[50] Wiemy, że Norwid czytał teksty Vica w tłumaczeniu Micheleta z 1827 r. – zob. E. Feliksiak, dz. cyt., s. 24-39. Zob. także G. Królikiewicz, dz. cyt., s. 129-130.

[51] Zob. Z. Stefanowska, *Duch-Powrotnik u Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki" XCVI 2005, z. 4, s. 69-77. Warto także zwrócić uwagę na obecność tych motywów w twórczości autorów drugiej połowy XIX w. Podobne wizje obecne są w lirykach włoskich Teofila Lenartowicza (*Łuk Tytusa*), a obraz kopuły bazyliki św. Piotra pojawia się w *Legionach*, ostatniej i niedokończonej powieści Henryka Sienkiewicza, w sposób oczywisty przywołując tragiczną wizję Krasińskiego.

cji poetyckiej, który pomimo naszej wiedzy psychologicznej, pozostaje nadal słabo poznany, był równie tajemniczy dla poety. Wiersz wywodzi się z głębi nocnego snu, a jego realizacja poetycka musiała być spontaniczna, odzwierciedlająca wyłącznie stan świadomości i minimalizująca wszelkie „sztuczne" interwencje, zgadzając się wyłącznie na jeden kompromis – zapis w formie rymowanej wewnętrznego doświadczenia snu, który możemy zresztą dokładnie umiejscowić: było to w Dreźnie, 23 marca 1832 roku, co potwierdza sam autor[52].

W zimowym, białym krajobrazie poeta idzie w procesji osób (a może cieni), przypominającej sceny z wizji *Czyśćca* Dantego (pieśń XXX). Ten świat, pozornie nierzeczywisty, jest jednak wyraźnie usytuowany we Włoszech, a jeszcze dokładniej na Górze Albańskiej w okolicach Rzymu i „na Palatynie". Ukazuje się tam Ewa, ukochana poety (Ankwiczówna), otoczona pachnącymi jaśminami i barwnymi motylami, ubrana na biało, z różami we włosach. Palatyn, miejsce przechadzek wśród róż i ruin cesarskich pałaców, raz jeszcze staje się oczywistym znakiem chwalebnej przeszłości starożytnego Rzymu.

Świetlista uroda Ewy porównywanej do „Przemienienia Pańskiego", a zatem widoku dostępnego jedynie niewielu wybranym, prześciga nawet piękno Beatrycze i prowadzi nas prosto do bram Raju. Podróż włoska staje się nie tylko podróżą do raju odzyskanego dzięki obecności ukochanej kobiety, ale także podróżą do raju rzeczywistego, którego istnienie weryfikuje się w wersach *Boskiej Komedii*. Róża – najbardziej zmysłowy z kwiatów, obdarzony mocnym zapachem i dwuznacznymi nierzadko konotacjami erotycznymi – może stać się dla Dantego obrazem Empireum, najwyższej części nieba, miejscem, w którym aniołowie i święci wszystkich czasów otaczają Maryję, Matkę Boga[53].

---

[52] Zob. zapiski autora w: A. Mickiewicz, *Wiersze. Dzieła*, vol. I, Warszawa 1993, s. 332-334, 575 i 669: „Miałem sen w Dreźnie 1832, marca 23, który ciemny i dla mnie niezrozumiany. Wstawszy zapisałem go wierszem. Teraz, 1840, przepisuję dla pamiątki". I na koniec: „Wiersze te pisane były jak przychodziły, bez namysłu i poprawek."

[53] Nieco «salonowym» świadectwem porównywana Mickiewicza i Dantego są słowa drugorzędnego poety francuskiego Féliciena Mallefille'a z listu otwartego *Do Pana Fryderyka Chopina o jego polskiej balladzi*e, opublikowanego w 1838 r, w którym tak opisuje on Mickiewicza słuchającego Chopina: „(...) wydawał się prowadzić dialog z Dantem, swym dziadem, na temat tajemnic nieba i losów świata". Cyt. za K. Berger, *Ballada g-moll op.23 Chopina i rewolucja intelektualistów*, „Zeszyty Literackie" 109 , wiosna 2010, s. 74-75. O interpretacjach wiersza pisze: J. Ławski, *„Śniła się zima..." – Ewa*, w: tegoż, *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Białystok 2003, s. 462-468.

Po przebudzeniu poeta czuje jeszcze świeży zapach „(…) i Włoch, i jaźminu, i Gór Albańskich, i róż Palatynu”[54]. Węch, najbardziej „prymitywny” z naszych zmysłów, przekazuje najgłębsze odczucia i, o ile uda się je poprawnie zinterpretować, potrafi powiedzieć nam wiele na temat tego, co istotnie jest najważniejsze i najgłębiej osadzone w świadomości człowieka. W rzeczywistości poeta – człowiek posiadający zarazem fizyczne ciało oraz serce i intelekt – może równocześnie odbierać wrażenia czysto fizyczne i poddawać się wpływowi mocnych obrazów literackich.

Mickiewicz potrafi zatrzymać pojedynczy i niesłychany obraz nocnego snu. Podobnie jak Dante robi to, by pokazać dobro i zło, by wskazać drogę, jaką należy podążać, by oczyścić własną świadomość. Można też powiedzieć, że poeta zatrzymuje senny obraz jedynie po to, aby zatrzymać w pamięci pełne szczęścia chwile. W utworach Mickiewicza, w odróżnieniu od Dantego, nie ma dystansu między snem a jego opisem. Tutaj sen spełnia się praktycznie w sposób autonomiczny, „śni się sam”. Za życia człowiek może wniknąć w rzeczywistość zaświatów jedynie we śnie. Niewielu z nas potrafi te obrazy zatrzymać, odczytać ich znaczenie. Pozwala nam na to dzisiaj jedynie siła poezji Adama Mickiewicza.

Jesteśmy świadkami narodzin poezji z jednej strony utkanej ze znanych, niemal konwencjonalnych motywów: podróż do Włoch, która staje się okazją do opisu włoskiego krajobrazu całego w kwiatach i zapachach, z ruinami rzymskimi w tle, ulubionym miejscu schadzek miłosnych. Równocześnie jednak utwór wpisuje się w gęstą sieć związków

[54] «Uczułem zapach Włoch, róż i jaźminu,
Różą pachnęła góra Palatynu.
Ujrzałem Ewę,
Jaką widziałem na Albańskiej Górze,
W białej sukience i ubraną w róże;
Motyle wkoło, ona między niemi
Zdała się wznosić i nie tykać ziemi;
Twarz piękna jako przemienienie Pańskie.
Wzrok utopiła w Jezioro Albańskie;
(…)
Sen mój był cichy – łzy jeszcze płynęły
Gęsto po licach, i jeszcze wionęły
Świeżym zapachem i Włoch, i jaźminu,
i Gór Albańskich, i róż Palatynu –“
– A. Mickiewicz, *Śniła się zima*, dz. cyt., tamże.

z obrazami inspirowanymi bezpośrednio dziełem Dantego. Dzięki temu podwójnemu pokrewieństwu jednym spojrzeniem ogarnąć możemy ciemne otchłanie i prześwietlone światłem wody. Czujemy najsilniejszy zapach kwiatów, które nie pozwalają zapomnieć o naszej kondycji ludzi śmiertelnych. Słuchamy słów ukochanej, prowadzącej serce poety ku oczyszczeniu świadomości i pamięci. Poezja Mickiewicza zakotwiczona jest tutaj w najgłębszym *Ja*, jest realizacją spontaniczną (autograf wiersza nie zawiera niemal skreśleń czy poprawek!), a mimo to znakomitą, mieszczącą się pośród najwyższych artystycznych osiągnięć poety.

Poprzez tę wnikliwą wizję poetycką *Ja* liryczne odnajduje swoje doskonałe urzeczywistnienie, otwierając równocześnie drzwi eschatologicznej syntezie, przefiltrowanej przez doświadczenie osobiste. Kochanka ukazuje się „na Palatynie”, w ulubionym miejscu przechadzek i spotkań, a wizja ta jest najprawdopodobniej echem rzeczywistych osobistych wspomnień. Jest to jednakże również miejsce, gdzie pamięć o minionej chwale i późniejszym upadek starożytnego Rzymu obecna jest wyjątkowo intensywnie, miejsce, gdzie wszystko mówi o historii, zdaje się być jej uosobieniem. Poprzez ukazywane obrazy, dzięki ich włoskim realizacjom, otrzymujemy klucz, który otwiera najbardziej sekretne drzwi. Znajdujemy w tych wersach syntezę piękna natury i poezji, będących inspiracją dla obrazów o zasięgu uniwersalnym.

*

Spojrzenie na naszą literaturę romantyczną poprzez motyw i mit Rzymu (a także Włoch) otwiera nowe perspektywy. Dla polskiego romantyzmu, który utrzymywał szczególnie intensywny związek z ojczystą historią, zwracanie się ku rzymskiemu toposowi oznacza także możliwość wyzwolenia się z pewnej izolacji i niezrozumienia nieustannie grożącym mu ze strony obcych czytelników. Kiedy wspominamy przebieg historii starożytnego Rzymu, początków chrześcijaństwa, dziejów Półwyspu i wiążąc tę historię z dziejami Polski, z przyszłością cywilizacji, Kościoła, dziejów narodowych, dramat historii ojczystej jest łatwiej zrozumiały i staje się figurą praw rządzących historią (bardziej) uniwersalną z perspektywy historiozofii romantycznej, takiej samej dla wszystkich, jednostek i narodów. Myśl historyczna identyfikuje się tu z perspektywą soteriologiczną i mówi o potrzebie misji zbawczej. Przyszłość wykuwa się wśród cierpień, do krwawej ofiary włącznie.

Polski romantyzm, zbyt często oskarżany o zbytnią hermetyczność, o skoncentrowanie się wyłącznie na tematyce „wewnętrznej", wpisuje się tym samym w kontekst literatury powszechnej.

V.

STARZY, MŁODZI, MODERNIŚCI



Jerzy Siemiginowski-Eleuter, *Święta Anna Samotrzeć*, ok. 1700 r.

Jarosław Ławski
(Białystok)

KATASTROFA W UTOPII.
O *MARII* ELIZY ORZESZKOWEJ

[Maria]
Czasami mi się wydaje, że ona go wzywa, żeby żył, że go przeprasza. Że go namawia do życia.
Zofia Nałkowska, *Dom kobiet*.[1]

Powieść dziwności pełna: od społecznej utopii do antyutopii życia

Trudno znaleźć utwór Orzeszkowej, który miałby słabszy odbiór w swoich czasach i fatalniejsze opinie u historyków literatury, niż epistolarna powieść zatytułowana swojsko *Maria*. W „Tygodniku Mód i Powieści" publikowała ją pisarka w okresie od 23 lutego do 8 października 1877 roku. W wersji książkowej wydała dopiero w roku 1886. Ani współcześni, ani późne wnuki nie zrozumiały przesłania, intencji, gry, jaką wielka autorka *Marty* (1873) toczyła z pewnym mitem literatury polskiego XIX stulecia. Chmielowski już sarkał, że: „Chcąc skreślić ideał kobiety w *Marii*, złożyła go [Orzeszkowa] z samych pięknych ogólników, które pomimo swej piękności i podniosłości nie zdołają artystycznie zastąpić plastyki szczegółów wprost z życia użytych"[2]. Powieść wydawano tylko trzykrotnie[3].

Badacze nie spieszyli się już w XX wieku z wnikliwym jej czytaniem. Akcentowano przede wszystkim wyjątkową, utopijną tendencyjność. Narzekano na nieprawdopodobieństwo fabuły. Szukano klucza do powieści w zamyśle stworzenia swoistej dylogii powieściowej, złożonej

---

[1] Z. Nałkowska, *Dom kobiet. Sztuka w 3-ch aktach*, Warszawa 1930, s. 26. Zob. D. Kułakowska, *Zofia Nałkowska i „przeklęte pytania" Dostojewskiego*, w: *Zofii Nałkowskiej poświęcone... Materiały konferencji naukowej 16-18 maja 1989, Grodno*, red. S. Musijenko, S. A. Gabrusewicz, Mińsk 1991.

[2] P. Chmielowski, *Pisma historycznoliterackie*, opr. H. Markiewicz, t. I, Warszawa 1961, s. 411-412.

[3] W latach: 1886, 1951, 1972.

z *Marii* i *Marty*, podsuwał tę interpretację list Orzeszkowej[4]. Dwa osobne teksty krytyczne poświęcone powieści nie mają dla niej litości: to „forma zamierzchła", „jeden z tych nieudanych utworów", przesłodzonych, spiętych „nieznośnym gorsetem dydaktycznym"[5]. Inny badacz widzi tu raczej mentorską realizację w warunkach pozytywistycznej utopii społecznej wzorca kobiety opartego na postaci matki Jezusa, Marii, której to kreacji fundament stanowi ideał dziewictwa. Dziewicą pozostanie też powieściowa Maria[6].

Z kolei z punktu widzenia ewangelicznej opowieści o Marii i Marcie (Łk. 10, 38-42) powieść miałaby stanowić swoistą inkarnację ewangelicznych postaci we wzorce powieściowych kobiet, wszelako nie ma w powieści żadnej Marty![7]

Słowem: okropne to powieścidło jakimś cudem popełniła była przyszła autorka *Chama* (1888)! Co gorsza, powieść wydano w 1972 roku w horrendalnym nakładzie czterdziestu ośmiu tysięcy egzemplarzy...[8]

Wszystkie te opinie jestem zmuszony uznać za bezpodstawne, jeśli nie kuriozalne. *Maria* Orzeszkowej jest znakomitym „kawałkiem" prozy epistolarnej, w której pisarka, to prawda, zastosowała utopię społeczną i antropologiczną jako siłę porządkującą życie bohaterów. Lecz zrobiła to tylko po to, by zdusić krzyk egzystencjalnej rozpaczy, gest lamentu, szloch, jaki wydobywa się z ust Marii. To utopia jako maska życiowego dramatu o najcięższym kalibrze, niszczącego całe życie bohaterki powoli, po cichutku, od środka, dzień po dniu. Rozkwit utopii – wbrew sądom badaczy – okazuje się tutaj tylko obnażeniem jej słabości[9]. W za-

[4] Pisała o tym w liście do Kazimierza J. Poniatowskiego 17 V 1903 roku: „Niech Szanowny Pan włoży w te małe rączki [„p. Jadwigi"] z dawnych powieści moich *Martę*, *Marię*, *Rodzinę Brochwiczów*, *Meira Ezofowicza*..." – Cyt. za: Z. Mycielska-Golik, *Nota edytorska*, w: E. Orzeszkowa, *Maria*, Warszawa 1972, s. 217.

[5] A. Chomiuk, *Chybiona powieść? Elizy Orzeszkowej antyromans w listach*, „Annales Uniwersitatis Mariae Curie-Skłodowska", Lublin – Polonia, Vol. XXII, Sectio FF, Lublin 2004, s. 67-68. Zupełnie odrzucam te opinie.

[6] J. Paszek, „*Kryształowo spokojne zmysły*" („*Maria*" *i* „*Marta*" *Elizy Orzeszkowej*), w: *Studia o twórczości Elizy Orzeszkowej*, red. J. Paszek, Katowice 1989.

[7] Jerzy Paszek przekonuje (dz. cyt., s. 9), że pieszczotliwe określenia Marii jako „Marci" wskazuje na nawiązania do imienia Marta i biblijne asocjacje. Nie sądzę, by tak było! Marta to epizodyczna postać służącej...

[8] Ubolewa nad tym A. Chomiuk (dz. cyt., s. 65).

[9] Mamy tu do czynienia z wyrafinowaną (może mimowolną?) strategią kompromitacji utopii nie przez jej zaprzeczenie, ale przez jej hiperbolizację, wyolbrzymienie. Por. też: J. Szcześniak, *Pozytywistyczne inne światy. Utopia i antyutopia w refleksji*

kończeniu powieści utopia ponosi klęskę. Zdruzgotana obnaża dramat Marii i ukrywającej się pod maską postaci samej Orzeszkowej.

Co ubodło krytyków? Dziewictwo bohaterki hołubione w imię idei społecznego solidaryzmu! Oto córka podupadającego rodu Porzewińskich, Maria, spotyka na swej drodze bratnią duszę, „człowieka pozytywnego" (29)[10], idealistę i utopistę, Adama Strosza. Młodzi mają się ku sobie. Rozstają się. Tymczasem gniazdo rodowe Porzewińskich zadłużone podupada. Maria przyjmuje oświadczyny bogatego acz prostego kupca, wdowca z dwójką dzieci. Zostaje jego żoną. Michał Iwicki jest człowiekiem niecierpiącym sztuki, praktycznym prostakiem o dobrym sercu[11]. Maria maluje, pisze. Tworzą białe małżeństwo. W roli matki dziewicza Maria udaje szczęście – chowa dzieci kupca.

Przypadkiem los styka jednak raz jeszcze Marię i Adama, wziętego lekarza. Wybucha uczucie – ale nie romans! Szaleńczo zakochani w sobie Maria i Adam (imiona wskazują na idealność tej Marii i Adama, czyli człowieka uniwersalnego), te rozognione uczuciem głowy, serca i ciała (czego nie pokazuje wprost, Boże broń, autorka pozytywistka!) odbyć muszą kluczową rozmowę.

On wyrażą chęć dzielenia z Nią życia. Ona go kocha. I – odmawia!

W imię powinności małżeństwa, dzieci chowania, idei społecznej, której rodzina jest fundamentem. Maria ukazywana jest pośród ludzi, „jak Madonna Sykstyńska, którą by otoczono dokoła tuzinem obrazków sprzedawanych zazwyczaj w budach jarmarcznych" (139). Heroina wygłasza wcześniej wzniosłe tyrady o istocie miłości, której natura w cywilizowanym społeczeństwie nie sprowadza się, jak u dzikich, do seksualności, pożądania i prokreacji, ale istotę odnajduje w budowaniu duchowej wspólnoty. Owej wspólnoty podwalinę stanowi dom:

> Ja zaś przez wyraz dom nie rozumiem czterech ścian tylko, które osłaniają ludzi od słoty i chłodu, ani śpiżarni tylko, kuchni i jadalni. W moim wyobrażeniu dom jest pracownią, w której wyrabiać się powinny nie tylko przedmioty

---

pisarzy postyczniowych, Lublin 2008; A. Janicka, *Powrót do nocy*: *„Dumania pesymisty" Aleksandra świętochowskiego*, w: *Noc. Symbol – Temat – Metafora*, t. II, *Noce polskie*, *noce niemieckie*, pod red. J. Ławskiego, K. Korotkicha, M. Bajki, Białystok 2011.

[10] Tak siebie i przyjaciół określa Adam Strosz. Wszystkie cytaty za: E. Orzeszkowa, *Maria*, opr. Z. Mycielska-Golik, Warszawa 1972. Numer strony podaję w tekście głównym po cytacie.

[11] E. Orzeszkowa, dz. cyt., s. 48: „Powierzchowność człowieka tego w żaden sposób i ani w przybliżeniu nie mogła nazwać się piękną. Nie był już młodym".

> codziennego użytku, ale także charaktery i rozumy ludzkie. Gdy wymawiam wyraz domy, wyobrażam sobie zawsze mnóstwo ognisk, z których każde według sił swoich rozsyła na znajdującą się dokoła przestrzeń promieniowanie światła i ciepła.
>
> – W naszym szczególniej położeniu – dodała po chwili przestanku – tu, gdzie niedostaje wszelkich narzędzi i organów publicznego działania, domy są wszystkim: strażnicami obyczajów, spójniami serc, warsztatami wyrabiającymi lepszą przyszłość. Cóż dziwnego, jeśli do idei tak pojętego domu można przywiązać się z całej siły i jeżeli przeszkody w urzeczywistnieniu jej napotkane sprawiać mogą trwogę i niepokój sumienia! (142)

„Niepokój sumienia” zadławi Maria ideą domostwa, nabierającą patriotycznego monumentalizmu, będącą absolutną powinnością kobiety polskiej w XIX stuleciu[12]. Zauważmy: jakie niepodobieństwo wyborów, jaka utopijność uczuć, ale też idei. Przecie nie wszystkie kobiety tak szły na wojnę ze swoją naturą, by oddać się szlachetnej acz bezpłciowej i nieerotycznej idei. Jaka desperacja Orzeszkowej, która prosty schemat fabularny tak konstruuje, by dwakroć Maria mogła „pięknie” spotkać i zostawić Adama. Ile wysiłku, by rozpisać to na powieść epistolarną, ukazującą dramat wieloperspektywicznie, ale i komplikującą narrację, oddalającą od „tu i teraz” dziejącego się dramatu, który poznajemy z listów kawałkujących fabułę. Po co to Orzeszkowej?

Według moich ustaleń, *Maria* jest powieścią o wielowarstwowej (pięciopoziomowej) konstrukcji semantycznej[13]. Literalnie rozumiana fabuła zostaje w kluczowych punktach wypełniona semantycznie (nawet przesłonięta) przez znaczenia, jakie niesie pozytywistyczna utopia (kobiety, rodziny, obowiązku, społeczeństwa). Pod tą warstwą literacką i utopistyczną skrywają się trzy poziomy semantyczne:

Primo, poziom intertekstualnych odniesień do prototekstu, romantycznego mitu miłosnego (katastrofy miłości) zapisanego w arcydzielnej

---

[12] Zob. L. Miodoński, *Miłość w świecie salonów*; A. Krysztofiak, *Polka i gach – obraz miłości w utworach Seweryna Goszczyńskiego*, w: *Miłość romantyczna jako figura wyobraźni*, red. B. Płonka-Syroka, E. Rudolf, Wrocław 2009; A. Lisak, *Miłość, kobieta i małżeństwo w XIX wieku*, Warszawa 2009; A. Szwarc, *Rygorystyczne normy i swobodne obyczaje. Małżeństwo i związki pozamałżeńskie w opiniach ziemiańsko-arystokratycznej elity w połowie XIX wieku*; A. Janicka, *Małżeństwo w projekcie emancypacyjnym Gabrieli Zapolskiej*, w: *Kobieta i małżeństwo. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Warszawa 2004.

[13] Piszę o tym obszernie w: J. Ławski, *Sekrety „Marii”. O „najgorszej” powieści Elizy Orzeszkowej*, w: *Sekrety Orzeszkowej*, red. G. Borkowska, M. Rudkowska, I. Wiśniewska, Warszawa 2012.

Marii (1825) Malczewskiego. Do tej powieści poetyckiej wprost odsyła tytuł powieści, w której – co wtedy było oczywiste – Orzeszkowa cytuje *Marię* romantyków bez podania źródła i tytułu[14]. Świat przedstawiony powieści zda się (jest po prostu!) przekształconym polemicznie kosmosem poematu Malczewskiego.

Secundo, poziom psychologiczny, ujawniający dramat głównej bohaterki. Jej frazesy i frazeologia utopii nie przesłaniają całkowicie dramatu, jaki traumatycznie przeżywa. Widać to w perfekcyjnie prowadzonym parafrazowaniu i eufemizowaniu erotyki, która jednak ujawnia się w spojrzeniach, dotknięciach, myślach. Znać to w ostatniej partii powieści – rzekomy tryumf utopii opowiada Orzeszkowa za pomocą takich środków, które obnażają psychologiczną, egzystencjalną, wprost kosmiczną katastrofę Marii.

Tertio, jak pokazałem gdzie indziej, *Maria* jest próbą zrozumienia i ideologicznego, utopistycznego wytłumaczenia klęski uczuciowej i życiowej, jaką poniosła Orzeszkowa z doktorem Zygmuntem Święcickim[15]. Dla niego rozwiodła się wielkim nakładem sił i środków z Piotrem Orzeszko, by tuż przed decyzją o zamążpójściu – z przyczyn bliżej nieznanych – rozstać się z ukochanym. W *Marii* ten skandal życiowy opowiedziała, wpisując w ramę utopii, polemicznie odwołując się do mitu tragicznej miłości z poematu Malczewskiego, gdzie wojenne poświęcenie Wacława dla ojczyzny znajduje potworną, ironiczną odpłatę losu: bohater znajduje w domu martwego trupa ukochanej żony[16]. U Orzeszkowej Maria i Adam (Maria i Wacław) wyrzekają się fatalnego uczucia, by urzeczywistnić ideę pożytecznej społecznie pracy w poświęceniu dla biednych (doktor Adam) i wychowywaniu dzieci bogatego kupca, którego kobieta nie kocha (matka Maria).

---

[14] J. Bachórz, *Pozytywiści o „Marii”*; T. Bujnicki, *Step Sienkiewiczowski z „Marią” w tle*; A. Wydrycka, *„Malczewski” Antoniego Langego*, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”. Materiały sesji naukowej Białystok 5-7 V 1995*, pod red. H. Krukowskiej, Białystok 1997.

[15] Pisze o tym obszernie E. Jankowski, *Eliza Orzeszkowa*, Warszawa 1964.

[16] Zob. J. Ławski, Dlaczego *Maria*? *Symboliczne ewokacje kobiecości w poemacie Antoniego Malczewskiego*, w: tegoż, *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Białystok 2003; Z. Wójcicka, *Szataniczny impuls egzystencji w „Marii” Antoniego Malczewskiego*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej Białystok 23-26 października 1997 r.*, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, t. I, Białystok 1999.

Ale zbyt tendencyjna koncepcja zdekonstruowała się sama. *Maria* wyrwała się Orzeszkowej z rąk, bo Maria tytułowa nie powstrzymała w zakończeniu powieści ekspresji bezgranicznego żalu, smutku, upokorzenia koniecznością. O tym, o zakończeniu *Marii*, jest ten szkic. O tłumieniu także i wymykaniu się uczuć. O tym, jak Orzeszkowa próbowała powieściowo zakamuflować, czy też aż zafałszować swą biografię i jak ta biografia jej samej się wymknęła jako tworzywo tendencyjnej utopii przeciwstawionej pesymizmowi mitu miłosnego z *Marii* Malczewskiego.

Widać, gdy czytam powieściową *Marię*, jak tendencja nie potrafi spoić się z osobowością Orzeszkowej, jak ta pisarka ją przerasta, ironicznie kontestuje: „Słowem – pisze Anna Janicka – z finezją ironizująca w powieściach tendencyjnych Orzeszkowa okazuje się także subtelną publicystką o niewątpliwie ironicznym dystansie do świata i jego problemów”[17]. Pisarka projektu, idei, utopii przerasta – jako osobowość – każdy z myślowych konstruktów, jakie wytwarza i głosi. Jest mądra, mądra tą mądrością, która jest pozaideologiczna. Intuicyjna. Źródłowa, choć bez określonych źródeł społecznych, osobniczych, historycznych[18]. Żadnych u niej Piotrusiów Panów i Maryś Słodkoustych nie znajdziemy[19]. Ani wojny płci. Tylko mądrość. I wyrafinowanie pisarskie, ot, choćby intertekstualne, które dopiero na progu XXI wieku zaczynamy rozpoznawać.

Kontekst biograficzny: Orzeszkowa i Święcicki… koniec raiku!

„Co ze mną? Milcząc cierpię i łamię się ze sobą. Mówię sobie ciągle to, co o n wyrzekł do Was, a coś Ty mi w liście swym powtórzyła: wielkie boleści leczą się tylko wielkimi trudami” (214) – wyznaje Maria przyjaciółce tuż po rozstaniu z ukochanym Adamem Stroszem[20]. Trudy

---

[17] A. Janicka, *Eliza Orzeszkowa i Maria Konopnicka – dwugłos o kwestii kobiecej*, w: *Twórczość Elizy Orzeszkowej w estetycznej przestrzeni współczesności*, red. S. Musijenko, Grodno 2011, s. 187.

[18] Jak odmienny horyzont mądrości życiowej ujawnia Orzeszkowa, widać, gdy skonfrontować go z tzw. mądrością życiową ludu. Zob. N. Szydłowska, *Mądrość i płeć*, w: tejże, *Mądrość jako wartość w przysłowiach ludowych*. *Materiały z badań*, Białystok 2008.

[19] Por. znakomity esej: Z. Zarębianka, *Mężczyzna jak(o) dziecko*. *Oblicza niedojrzałości*: *Piotruś Pan i Mały Książę*, w: *Duchowość mężczyzny*, red. A. Augustyn SJ, Kraków 2008.

[20] Imiona zdają się tu równie znaczące, jak nazwiska. *Adam* – imię biblijnego pierwszego człowieka, zarazem – dla Marii – pierwszego mężczyzny w jej życiu. *Strosz* – od stroszyć się (?). *Maria* – od *Marii* Malczewskiego, *Marii* matki Jezusa i sióstr

codziennej krzątaniny nie niosą pocieszenia: „(...) i tylko późną nocą niekiedy, gdy wszyscy już śpią i nikt ani wiedzieć, ani słyszeć mię nie może, padam czołem przed niebem gwiaździstym, wspominam i płaczę..." (214). Cóżeś uczynił, Immanuelu Kancie, mistrzu imperatywów i praw moralnych, które spełniamy pod rozgwieżdżonym nieboskłonem? – chciałoby się zapytać. Spełnienie obowiązku moralnego nie niesie pocieszenia. Maria Iwicka i Adam Strosz wiedzą już Anno Domini 1877, iż wiedza nie rozwikła zagadki świata, utopia szczęśliwości powszechnej nie spełni się na ziemi, że nic nie zastąpi miłości: „Tajemnica! – krzyknie uczony Adam – Oto wyraz, o który co krok prawie rozbijają się wysilenia umysłów naszych!" (61). Jeśli tak, pozostają jeszcze ludzkie serca, pragnienia i umiejętność kochania.

Ale i tu bohaterowie *Marii* Orzeszkowej odkrywają co krok tajemnicę. Że można kochać i rozstać się z ukochaną istotą. Że można nie kochać i trwać w tym stanie w imię obowiązku wobec dzieci i porządku moralnego społeczeństwa, którego ostoją, jeśli nie ścisłym rezerwatem, jest rodzina: „W moim wyobrażeniu dom jest pracownią, w której wyrabiać się powinny nie tylko przedmioty codziennego użytku, ale także charakter i rozumy ludzkie" (142). Dom „(...) rozsyła na znajdującą się dokoła przestrzeń promieniowanie światła i ciepła" (142)[21].

A ja myślałem, że to miłość daje to ciepło?! – pomyślimy. Straszna perora Marii rozpoczyna finałową część powieści, w której r e t o r y k a u t o p i i p o k o n a n a m i ę t n o ś ć i p r a g n i e n i e s z c z ę ś c i a, przynosząc bohaterom – co Orzeszkowa napisała bez obwijania w bawełnę – w e w n ę t r z n ą z a g ł a d ę, „ś w i e ż y g r ó b w s e r c u" (2 1 4). Całą powieść przenika bowiem – wbrew tezom powierzchownych odczytań – głęboki pesymizm.

Radość płynie tu tylko ze wspomnienia namiętności i z wychylonego w nieokreśloną dal pragnienia repetycji. Pragnienia, by powtórzyło

---

Marii i *Marty*. *Iwicka* – od giętkiej wierzby iwy (?), którą heroina ogląda za oknem? *Klementyna* – przyjaciółka wierna i czuła; *Klotylda* i *Ryszard* para złych kochanków, stąd sztucznie, twardo brzmiące imiona. *Jerzy* – powaga, autorytet, dyskrecja. Ważną rolę spełnia w powieści hipokoreza, zdrobnienia i spieszczenia. *Maria* to *Marcia* (wcale nie musi to być od *Marty* zdrobnienie, *Marciu* mówi się też czule do *Marka*, *Mariusza* i *Marcina*, a przecież nie jest to żaden kontekst powieści). *Klementyna* – to *Klemensia* (co brzmi jak zdrobnienie od Klemensa lub Kleofasa!). Hipokoreza wyznacza klasę czułej relacji między korespondentami.

[21] Zob. w tym kontekście: E. Owczarz, *Pokusa idylli – „Bez dogmatu" i „Rodzina Połanieckich"*, w: tejże, *Nieosiągalna całość. Szkice o powieści polskiej XIX wieku*, Toruń 2009.

się spotkanie Jej i Jego, Adama i Marii, ażeby bohaterowie mogli rozpocząć od nowa – bez kontekstu obowiązków, moralności i tyranii idei.

Maria nie zazna pociechy, jak nie zaznała jej Orzeszkowa. Ta powieść jest autobiograficznym płaczem samej pisarki pod gwiaździstym niebem losu, płaczem nad zmarnowaną miłością i całym życiem, którego punkt zwrotny mogły stanowić, a nie stanowiły: miłość do Święcickiego, plany małżeńskie, a wcześniej bolesny rozwód z Piotrem Orzeszko. Nie boję się czytać *Marii* biograficznie. Tym bardziej, że moje urzeczenie dziełem wyznaczały pierwotnie: zdumienie hiperboliczną utopijnością i intertekstualny adres *Marii* Malczewskiego[22].

Tak, w powieściowej *Marii* znajdziemy całą bolesną historię namiętności Elizy i Zygmunta, a w końcu bolesne echa ich rozstania motywowanego albo obowiązkiem (Orzeszkowa nie chciała przenieść się do Rosji), albo rozpoznaną poniewczasie niezgodnością charakterów, albo po prostu, jak sugerował Edmund Jankowski, odkochaniem się Święcickiego w zasadniczej i surowej Elizie[23]. Kobiecie, która – przypomnijmy list – pragnęła stworzyć ukochanemu „d o m o w y o ł t a r z”, aby on, „p r a c o w n i k l u d z k o ś c i”, mógł przy nim oddychać szczęściem: „Czy danym mi – zapytała Orzeszkowa z nieprawdopodobnym u niej rozrzewnieniem miłosnym – będzie kiedy stworzyć jemu taki **raik ziemski** (...)”?[24]

Pracownikiem ludzkości w powieści jest Adam Strosz! Do raiku natury w czasie decydującej rozmowy prowadzi go Maria-Eliza. Nadniemeński Eden (*locus amoenus*) to jednak tylko marzenie, zmienione w straszne miejsce rozłąki (*locus horridus*). Orzeszkowa pisze w momencie, gdy związek się skończył, ale miłość wciąż nie przeminęła, dlatego pragnieniem bohaterki jest romantyczna „ucieczka w doliny

---

[22] Zob. P. Rodak, *Miłość w dzienniku Stefana Żeromskiego*: *między sztambuchem, listem i powieścią*, „Pamiętnik Literacki” 2010, z. 2; M. Głowiński, *Powieść a dziennik intymny*, w: tegoż, *Prace wybrane*, pod red. R. Nycza, t. 2, *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997.

[23] E. Jankowski, *Eliza Orzeszkowa*, Warszawa 1964, s. 104. Por. o literackich portretach małżeństwa i kobiety: J. E. Dąbrowska, *Klementyna*. *Rzecz o Klementynie z Tańskich Hoffmannowej*, Białystok 2008; J. Pietrzak-Thèbault, *Między kosmiczną harmonią a „malhora di ognii di” – małżeństwo w oczach włoskich autorów XVI-go wieku*, w: *Głos kobiecy*, *głos męski*. *Obcy w dawnych literaturach romańskich*, red. M. Pawłowska, Warszawa 2004; K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010, R. II, część 2.

[24] Tamże, s. 97.

szczęśliwe”, znana naówczas wszystkim z kart Mickiewiczowskiego *Konrada Wallenroda* (1828)[25]. Ucieczka niemożliwa:

> – Jak tam świeżo być musi i cicho na tej łące! – rzekł Adam, a po chwili zapytał: – czy istnieje tu jaki sposób dostania się na przeciwległy brzeg rzeki?
>
> Snać jemu, tak jak mnie, zaszumiało w głowie szalone marzenie przeprawienia się tam za rzekę, na ten **c i c h y   r a i k**, który świeżością swą wabił płonące nasze czoła i gdzie w cieniu ciemnych dębów b y l i b y ś m y   t a k   s a m i   j e d n i,   t a k   o d d a l e n i   o d   w s z y s t k i e g o, co na świecie huczy walką i znojem [podkr. – J. Ł.] (210-211).

Mizantropijne pragnienie szczęścia z dala od ludzi i historii wyraża przed odjazdem ukochanego na wojnę tytułowa Maria u Malczewskiego:

> Skoro mi szczęśliw wrócisz, mą harfę nastroję;
> I przy blasku księżyca usiadłszy oboje,
> W tkliwej, smutnej, jak lubisz, unosząc się nucie,
> To, co nicht nie wyraził – przywłaszczym uczucie.
> Ah! – z jak okropną trąby zagrały żałobą!
> Oh! nie rzucaj mnie znowu! Oh! zabierz mnie z sobą![26]

Ten sam topos ucieczki kochanków w *Konradzie Wallenrodzie* kusi pokusą eskapizmu w Naturę: „Tam cię, o luba! Ku naszej dolinie, / Tam poprowadzę, poniosę na ręku / Lub dalej pójdziem; są w Litwie pustynie, / Są głuche cienie białowieskich lasów”[27]. Tak, *Maria* Orzeszkowej jest powieścią zrobioną z romantycznych figur, toposów i symboli. Lecz: podporządkowanych retoryce utopii...

Natura i muzyka kojarzą się w powieści z marzycielską, rozśpiewaną kobiecością: „W dalekim też kędyś lesie słowik witał nadchodzący wieczór nieśmiałym jeszcze dzwonieniem. Przyroda cała zdawała się łagodnie marzyć i ze wpółsennym uśmiechem oczekiwać objęć rozkosznej nocy!” (208)[28]. Zastępczy akt miłosnego zespolenia nocy i natu-

---

[25] O toposie „dolin szczęśliwych” i pokusie ucieczki z historii: H. Krukowska, *„Doliny piękne zostawmy szczęśliwym”* (*O „Konradzie Wallenrodzie” Mickiewicza*), „Ruch Literacki” 1983, z. 6.

[26] A. Malczewski, *Maria*, wstęp H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 2002, *Pieśń I*, ustęp XVII, s. 151, w. 583-588.

[27] A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, w:, *Powieści poetyckie*, Warszawa 1973, *Pożegnanie*, w. 63-66, s. 135. Por. B. Olech, *Tropami Mickiewicza. O twórczości Leonarda Podhorskiego-Okołowa*, w: *„Pan Tadeusz” i jego dziedzictwa. Recepcja*, red. B. Dopart, Kraków 2006.

[28] Por. I. Kiec, *Śpiewające dziewczyny z sąsiedztwa*, „Polonistyka” 2011, z. 1, s. 31: „Friedrich Schlegel w powieści *Lucinde* odmalował idealny obraz kobiety, widząc go w połączeniu macierzyństwa ze śpiewem”.

ry zwiastuje tu klęskę. Rozmarzona Maria czeka na ukochanego: „Odwróciłam się i czułam sama, że stoję cała w płomieniu...” (209). Nerwowość bohaterki, namiętności, furor zakochania – Orzeszkowa z mistrzostwem opowiedziała w powieści historię własnej miłości. Oraz niemożności ucieczki z ukochanym w szczęście, w naturę, w muzyczną harmonię dusz.

Zwróćmy uwagę na słowo „raik”. Pojawiło się w liście pisarki opisującym jej miłosne marzenia; tu znajdziemy je dwakroć: najpierw wyraża pokusę ucieczki w ziemski raj, potem jest to miejsce, które Adam i Maria porzucają, by przybliżyć się ku okolicy symbolizującej ciężką pracę, orkę i siew powszedni: „Zielony **raik** łąki, brzóz i dębów pozostał już daleko za nami. (...) Po jednym z zagonów z ciężkością posuwał się w górę pług, prowadzony przez wieśniaka zaorywającego ostatnią w dniu skibę” (211-212). Trzeba opuścić raj i zaprządz się do pługa codziennej orki – pracy na rzecz społeczeństwa, świata, ludu, narodu, rodziny!

Raik znika, a ukochany zdaje kluczowe pytanie. Szał zmysłów, myśli, pragnień i... odmowa Marii, chwila płaczu obojga. Więc tak: można się kochać i z wyrazem miłości rozstać się w imię powinności? Można:

> Przybyłem tu, aby z prawością człowieka, który spełnienie najdroższych życzeń swych przyjąć może tylko od przytomnej myśli i woli, zapytać panią: czy mam odjechać sam jeden?
>
> Słowa zawierające pytanie wymówił tak już cicho, że odgadłam je więcej, niż usłyszałam. Ziemia i niebo zmieszały mi się przed oczyma.
>
> – Jedź! – szepnęłam.
>
> Wtedy uczułam obie ręce moje uwięzione w gwałtownym uścisku dwóch gorących dłoni. Podniosłam wzrok i… o! niechaj sumienie moje przebaczy mej pamięci, bo ja chwili tej nie zapomnę nigdy! Oczy nasze tonęły w sobie, rozpłakane największym żalem, jaki się w sercu ludzkim mieścić może, rozmodlone najstraszliwszą modlitwą ofiary.
>
> – Pozostaniesz tu na zawsze? – wymówił z cicha.
>
> Zebrałam wszystkie siły i chyląc nisko głowę odpowiedziałam:
>
> – Na zawsze! (213-214)

To jest historia samej Orzeszkowej, trudno mi wątpić. Chcecie wątpić? – wątpcie. Z listu Święcickiego do pisarki:

> Niepokój i niecierpliwość sparaliżowały wszystkie moje siły żywotne. Nie jestem już zdolny do niczego. Sama praca mi nie wystarcza. Nie stanę się znów człowiekiem dopóty, dopóki nie będę miał prawa nazwać Pani swoją żoną: do tego czasu stale będę – tak jak obecnie – owładnięty jedną myślą. Niech

> mi Pani nigdy nie pisze, że jest rzeczą możliwą, iż to się nigdy nie stanie – widzi Pani – to sprawia mi zbyt wiele cierpienia.[29]

Miłosnych tyrad również powieściowy kochanek wygłasza wiele. Skąd więc rozstania: Orzeszkowej i Święcickiego, Adama i Marii? Skąd fatalizm ledwie przesłonięty monstrualnym utopizmem moralnym i społecznym? Maria jest przecież postacią eupsychiczną, utopią wewnętrznego musu. Ale przecież nie osobą szczęśliwą!

W liście – opisując swą determinację – Orzeszkowa rozspacjowuje zaimek osobowy: „weszłam do areny na walkę z olbrzymem – z moim złym losem. Niebu, j e m u i sobie powiedziałam: zwyciężę albo umrę – i dotrzymałam”[30]. Na ostatnich dwu kartach powieści podwójne rozspacjowanie: zaimek „o n” i pytanie sięgające dna tematu: „j a k i d l a c z e g o żyliśmy z dala od siebie” (215). Nie wiemy, dlaczego rozstała się Orzeszkowa ze Święcickim. Z pewnością był w tym akcent niezgody jej samej na wybory Święcickiego, niezgody stanowczej, szaleńczej. Ale o tym dowie się pisarka *post factum*. Jej wyjaśnienia brzmią jak pogróżki, jak ultimatum:

> W Rosji nie zamieszkam stanowczo. Może się jeszcze i tak zdarzyć, że p. Zygmunt opuści dotychczasowe swe położenie, a w takim wypadku zamieszkamy w którym z prowincjonalnych miast na Litwie, najprędzej w Wilnie. Te to wszystkie *dilemmy* są głównym źródłem moralnych moich niepokojów, o których pisałam Panu w przeszłym liście. Bardzo być może, iż będę zmuszona wybierać między obowiązkiem pozostania w kraju, który za niezmierny w dzisiejszych krajowych okolicznościach uważam, a pociągiem serca i perspektywą szczęścia rodzinnego. Nie ma potrzeby i mówić, że wybiorę pierwsze, choć mi to z trudem wielkim przyjdzie – ale w takim razie za wszelką słusznością będę mogła powiedzieć: kto nie chce poświęcić wszystkiego, aby ze mną być tu, z tym ja nie mogę być nigdzie. Będzie to bez kwestii największa boleść, jakiej kiedy doznałam, bo połączona z wielkim zawodem. Może być jednak, że się tak jeszcze nie stanie. Tymczasem czekam i badam, a badanie to właśnie sprawia mi wszystkie moralne cierpienia, jakich dziś doświadczam.[31]

W 1877 roku, gdy ukazała się żurnalowa wersja *Marii*, publikowanej w „Tygodniku Mód i Powieści” od 23 VI do 8 X, Święcicki zrezygnował z posady państwowej. Od rozstania upływało 8 lat, a Orzeszkową niewątpliwie ta sprawa wciąż bolała. Zawierające zawoalowane

---

[29] E. Jankowski, dz. cyt., s. 94.

[30] Tamże, s. 99. Zob. w kontekście mej analizy: K. Kralkowska-Gątkowska, *Portret debiutantki. Inicjacja społeczna dziewcząt w prozie XIX wieku*, w: *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*, red. W. Gutowski, E. Owczarz, Toruń 2003.

[31] Tamże, s. 101.

autobiograficzne echa *Dwa bieguny* ukażą się dopiero w 1893 roku, czyli 24 lata po rozstaniu ze Święcickim. Tymczasem *Maria* w wersji książkowej ukaże się w roku 1886, gdy nikt już nie będzie chciał jej skojarzyć z historią pisarki, historią, o której wiedziało niezbyt wiele osób. 9 lat po publikacji w „Tygodniku" i 17 lat po rozstaniu ze Święcickim ukaże się *Maria*.

Orzeszkowa się bała. Nie dociekam teraz, czego się bała. Sądzę, że przerażała ją szczerość, z jaką opisała namiętność Adama i Marii (wiedząc, iż utopijny frazes nie przesłania tu gorączki zmysłów). Bała się autoportretu, który w kreacji Marii odmalowała wiernie. Opisując ruinę związku ze Święcickim deklarowała, jak jej *parte parole* Maria, heroizm samotności:

> Ze mną dzieje się wiele nowych rzeczy – rozwód mój kończy się i za dwa tygodnie będzie już zupełnie i niezawodnie skończony. Ale plany moje upadają, z budowy ich odczepia się wciąż cegiełka po cegiełce i bodaj że całkiem runą w gruzy, i... utoną «w zapomnienia fali». Ciekawe to przejścia, wewnętrzny proces psychologiczny i skomplikowanie zewnętrznych wypadków; bądź co bądź, przekonywam się o prawdziwości przysłowia: «nie ma tego złego, co by na dobre nie wyszło» – i bodaj wielkim to szczęściem dla mnie było, że rozwód mój nie skończył się pierwej, bo co dziś staje się w porę, mogłoby stać się za późno; lubo znowu i to jest prawdą, że podobne szczęście wyrasta z wielkich a boleśnych wstrząśnień. (...) Samotność nie tyle mi ciąży, co dawniej, zżyłam się z nią – do czegoż przywyknąć nie można? Wiele, wiele wprawdzie brakuje podobnemu istnieniu, ale sąż istnienia na ziemi ludzkie, którym by nic nie brakowało? Zresztą przyszłość jest w mocy losu – nikt nie zgadnie, jaką być ma – *vogue la galère*![32]

Nie wiem, doprawdy nie wiem, jak można *Marię* czytać bez jej finału, a tylko akcentując ekstrawagancje utopii rozpasanej tu do niemożliwości. To powieść o zranionej miłością osobowości, która drży na samą myśl o tym, że świat mógłby zajrzeć do jej wnętrza. W jednym z listów w powieści Adam przez rozspacjowanie podkreśla dyskrecję Jerzego, powiernika: „stary i d y s k r e t n y przyjacielu" (155). Tę dyskrecję i fałszywe tropy zapewnić miał papierowy dyskurs utopii społecznej, rodzinnej i scjentystycznej. Orzeszkowa przeszarżowała z programowością *Marii*, lecz tym samym powiedziała więcej o sobie, namiętnościach, kochaniu.

[32] Tamże, s. 102.

Kontekst antropologiczny: trzymać żądze na wodzy

Nic się tak w tej powieściowej autobiografii epistolarnej nie udało, jak szczery opis zakochania i kochania, erotycznego uświadomienia i niemożności seksualnego spełnienia, na które kochankom zabrakło czasu.

Orzeszkowa wykreowała i r r e a l n ą , mentalną rzeczywistość, rozpisaną na wielogłos korespondencji. Kosmos ów jest wewnętrznym światem samej Orzeszkowej. Jej psychomachią, samousprawiedliwieniem z wściekłej zasadniczości, która oderwała od niej Święcickiego, samousprawiedliwieniem fałszywym, bo pisarka idzie w zaparte, każąc powieściowej Marii wybierać obowiązek kosztem uczuć i szczęścia. Ale czy mogła inaczej?

Są to przecież listowne *soliloquia*, mające funkcję autoterapeutyczną, w których „ja" – jak w romantycznych *Dziadach* z cz. I i IV – musi się wyspowiadać, wygadać, by uwolnić się od upiorów rany miłosnej. Listy wszystkich postaci w Marii są zrazu chaotycznym, a potem porządkującym się w konkluzję-tezę wielogłosem wewnętrznym, zawieszonym między wspomnieniem (funkcja pamiętnika), teraźniejszym dzianiem się (dialogiczny dystans) i przyszłością (epicki walor powieściowości), który ma wyjaśnić, dlaczego wielką miłość spotyka fiasko...

Orzeszkowa tworzy świat werbalny; rzekłbym: mentalny, psychiczny. Nie potrzebuje realiów życia i świata. Wszystko, nawet ów dworek Ojca i Marii, chylący się ku upadkowi, albo ma tu walor fikcyjności przydany przez intertekstualne gry z *Marią* Malczewskiego, Biblią, Słowackim, własną *Martą*, albo jest bytem wytworzonym przez słowo, to jest faktem mentalnym o iluzorycznym statusie ontologicznym, przypisanym czystej fikcji.

Ongród i nadniemeńska okolica żyją pod dyktando poruszeń wewnętrznych pisarki i jej powieściowo-epistolarnych emanacji, postaci. Natura to chmurzy się, to melancholizuje, to znów śpiewa w rytm życia pisarki wspominającej tragedię niedobrej miłości. Ludzie są tu biedni i bogaci, dobrze i źle urodzeni, są panami i sługami, lekarzami i pacjentami, bywają dobrzy (Adam i Maria) lub głupi (Klotylda i Ryszard), ale nie mają etnicznych, społecznych, psychologicznych cech szczególnych[33]. Ongród jak Miasto Słońca czy Utopia jest wszędzie i nigdzie.

[33] Zob. T. Bujnicki, *Pogranicze etniczne i kulturowe w „powieściach chłopskich" Elizy Orzeszkowej* (*„Niziny" – „Dziurdziowie" – „Cham"*), w: *Twórczość Elizy Orzeszkowej*, red. K. Stępnik, Lublin 2001; S. Karpowicz-Słowikowska, *O mniejszościach etnicznych w publicystyce Bolesława Prusa*, „Pamiętnik Literacki" 2009, z. 4.

A właściwie tkwi w głowie, w wyobraźni pisarki. Wszyscy światlejsi okazują się pozytywistami. Ci „inni" to jeszcze nieoświeceni przez nauki Buckle'a, Smilesa czy Spencera[34].

Na takim tle Adam i Maria to pozytywistyczni ekstremiści i ekstrawaganci, wyśrubowujący poziom poświęcenia dla „ideału" do niebotycznych wyżyn. Ba, i to w sytuacji, gdy w powieści zupełnie brak zewnętrznych źródeł prawa moralnego: Kościoła, państwa, opinii społecznej. „Prawo moralne we mnie" jest wszystkim! Źródłem chwały i... rozpaczliwej klęski. Chwały, bo wybierając pracę, obowiązek, służbę, a z nimi brzemię erotycznego niezaspokojenia, czystości, dziewictwa, ludzie poświadczają godność człowieka. Klęski, bo nie można być człowiekiem bez miłości. Przypomina się Mickiewiczowska kwestia Chóru: „Kto nie dotknął ziemi ni razu, / Ten nigdy nie może być w niebie"[35].

W pejzażu imaginacyjnym irrealnego Ongrodu jedynie prawdziwa jest przynależność hierarchiczna (bycie ojcem, matką, żoną, dzieckiem) i płciowa (status kobiety i mężczyzny). Tę drugą Orzeszkowa neutralizuje: trzeba przestać być pożądającym i pożądliwym mężczyzną lub kobietą, ażeby pozostać matką osieroconych dzieci, samotnym uczonym, ojcem i mężem (Iwicki). Albo Eros – albo szczęście i płeć[36]. Orygenejscy ludzie Orzeszkowej – tu znać jej wielkość – płacą za bezcielesność aniołów cenę niewartą tego, co dostaną w zamian. Życie się nie powtórzy. Jest jedno. Pozostaje, popełniwszy taki błąd jak Orzeszkowa ze Święcickim i Maria z Adamem, żyć, cierpieć, kochać i czekać. Na co? Bóg raczy wiedzieć. Chyba, jak pisze Orzeszkowa, na to, że kochankowie wyjaśnią sobie kiedyś przyczyny miłosnego kiksu...

Byłoby to wszystko blade, gdyby nie siła, z jaką postaci Orzeszkowej opowiadają o miłości. W przestrzeni mentalnej r e a l n o ś ć p r z y s ł u g u j e t u n a m i ę t n o ś c i o m. Ona wpatruje się w niego, on w jej okna, nie śpią, marzą i płaczą. Kochają pięknie, jak w życiu. Czekają na siebie, obrzucając się spojrzeniami, w których wre skryte pożą-

---

[34] O inności u Orzeszkowej piszą: B. Guzik, *Obcy... Inny... wśród swoich w wybranych nowelach pozytywistycznych*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis", Studia Historicolitteraria VIII, red. B. Faron, Kraków 2008; K. Kłosiński, *Caca. Inny w „Nad Niemnem"*, w: tegoż, *W stronę inności. Rozbiory i debaty*, Katowice 2006.

[35] A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. II, w: tegoż, *Dzieła. Wydanie Narodowe*, t. III, *Utwory dramatyczne*, opr. S. Pigoń, Warszawa MCMXLIX, s. 31.

[36] Inaczej to wygląda u Prusa: W. Forajter, *Rozpustny Wokulski. O aluzjach erotycznych w „Lalce" Bolesława Prusa*, „Pamiętnik Literacki" 2009, z. 4.

danie. Sprawy tej nikt tu przecież nie ukrywa. Maria kocha pięknego i silnego mężczyznę: „(...) takim przywykłam widzieć go w snach i na jawie: tkliwym i namiętnym z natury, silnym i śmiałym przez wolę i rozum” (211). Namiętny z natury! To wezwanie erotycznej pasji dobiega uszu Adama: „Ja kocham tę kobietę, którą tak niespodziewanie spotkałem na drodze mojej w chwili może, gdy najwięcej potrzebowałam pierwiastka rozgrzewającego i odmładzającego życie twardo i surowo pojęte; kocham ją z wezbraniem sił takim, jakiego możliwości w sobie nie podejrzewałem przedtem” (291). To nie jest Adam-Faust, który uwiedzie Marię-Małgorzatę. Wszystko skończy się klęską, „idealna moja Maria” (203) szepnie umiłowanemu: „– Jedź!” (213).

Orzeszkowa napisała powieść z intencją zrozumiałą, ale i podejrzaną, bo prowadzącą do samooszukiwania się. Kazała retoryce utopii zmiażdżyć miłość i szczęście bohaterów, by życie nie rozjechało tego ideału, jak powóz nieszczęsną *Martę*. Martę, która – z kolei jak Maria z poematu Malczewskiego – miała czelność zostać żoną, a nawet więcej: matką.

Orzeszkowa przekonująco pokazuje społeczne uwarunkowania klęski Marty, by zakryć to, czego nie udaje jej się przesłonić w *Marii*: ów wewnętrzny fantazmat wojny Dobra ze Złem, w którego wnętrzu ona, Eliza Orzeszkowa, między Dobrem a Złem widzi wartości, dające szczęście innym, lecz nie dały one jej szczęścia i, jak jest przekona, dać nie mogą, bo same w sobie mogą być groźne. Te wartości to: rodzina, erotyka, miłość, macierzyństwo. W tym miejscu musi wystarczyć hipoteza, iż to straszne fiasko związku ze Święcickim, związku, który miał zmienić się w raik na ziemi i ołtarz miłości, przemieniło jej stosunek do Życia przez wielkie „Ż”, któremu już nie chciała zaufać.

Jeszcze w *Ostatniej miłości* (1868) kreowała romansowe wzory, nazwane przez Marię Żmigrodzką „kuriozalnymi i horrendalnymi” w swej wzniosłości[37]. Od romansu do dysonansu wiedzie droga Orzeszkowej. W *Panu Grabie* (1872) nieszczęsny Tozio słucha płomiennej siostrzanej reprymendy, którą można uznać za życiowe i pisarskie motto Orzeszkowej: „G d y c z ł o w i e k p u ś c i r a z w o d z e s a m e m u s o b i e, j u ż n i e m o ż e p o w i e d z i e ć, k ę d y b ę d z i e m e t a j e g o”[38].

[37] M. Żmigrodzka, *Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu*, Warszawa 1965, s. 339: „W atmosferze uroczystej, namaszczonej powagi odbywają się kuriozalne jak na tradycję romansu oświadczyny inżyniera.”

[38] E. Orzeszkowa, *Pan Graba*, Warszawa 1971, s. 557.

Straszna, stłumiona gorycz… O pesymizmie i utopii

W lekturze okazuje się na końcu *Maria* Orzeszkowej dziełem p r z y k r y m, bo nie przynoszącym satysfakcji czytelnikowi, który czeka na *happy end*, a znajduje się w sytuacji widza obserwującego kanibalistyczną ucztę rozumu pożerającego namiętności i serce. Finał powieści, twierdzę, jest owiany tragicznością... Pisana jako polemika z tragiczną *Marią* Malczewskiego, która nawet konstrukcyjnie przypomina tragedię grecką[39], nowa *Maria* Orzeszkowej – paradoksalnie! – pozwalając zatryumfować pozytywistycznym ideom wnosi tragizm bohaterów na wyższe piętro. Co z tego, że Porzewiński-Miecznik i Maria ocalą szlacheckie gniazdo? Czeka ich zmarnienie duchowe i cielesny uwiąd, którego bohaterka Malczewskiego doświadcza w stanie najwyższego zakochania w mężu Wacławie: „Serce nosi uschnięte, a świeci jak zorza. (...)/ Jakaś posępna słodycz w jej każdym ruszeniu;/ Ani łzy, ani żalu, w jej mglistym spojrzeniu"[40]. Druga Maria: „Zmieniła się przez te kilka tygodni w sposób uderzający. Cera jej, biała wprzódy, jest teraz bladą. Twarz jej schudła znacznie, a przez to oczy wydają się jeszcze większymi, niż były. W ruchach jej i wejrzeniu czuć jakieś zmęczenie – nieprzezwyciężoną słabość" (158-159). Aż przeobraża się całkiem w poematową Marię: „Głęboko zapadłe jej oczy miały wyraz bezdennej zadumy, pełnej zapytań albo wyrzutów. Świecił z nich blask przenikliwy i bolesny" (194). Malczewski maluje symbolami, Orzeszkowa psychologizuje opis.

Opisy Marii Iwickiej to także, nie łudźmy się, uwertura do *Nachgeschichte*, jej losów jako uwiędłej, skrytej kobiety, która – jak Orzeszkowa – przesłoni lub zakłamie swe życie. To Orzeszkowa, jak pięknie ów fakt wyrażono, modeluje swą biografię, heroizuje ją w aureoli narodowego obowiązku, a na pytanie o rodzinę odpowiada po prostu autobiograficzną konfabulacją na temat „zaszłej przed 6-ciu laty śmierci człowieka kocha-

---

[39] Akcja *Marii* jest statyczna, jak akcja tragedii greckiej, oraz, dodajmy, powieści Orzeszkowej. Na ten temat: K. Korotkich, W. Wądołowski, *Antoniego Malczewskiego wizja „świata-teatru"*, w: *Antyk romantyków. Model europejski i wariant polski. Rekonesans*, red. M. Kalinowska, B. Paprocka-Podlasiak, Toruń 2003, s. 578: „Podobnie jak w antycznym teatrze, także w *Marii* zostaje rozegrana sztuka życia. Opisać ją można jednym słowem – tragiczna." Przypomnijmy teatralne inklinacje Orzeszkowej: *Dwa bieguny* poprzedza motto z *Kaina* Byrona, *Pana Grabę* motto z *Ptaków* Arystofanesa.

[40] A. Malczewski, *Maria*, *Pieśń I*, ustęp X, s. 139, w. 217, 221-222.

nego”[41]. Taki człek nie istniał. W figurze „człowieka kochanego” zlały się związki uczuciowe pisarki: z Piotrem Orzeszko, Zygmuntem Święcickim, Stanisławem Nahorskim, Franciszkiem Godlewskim.

Sądzę, mimo wszystko, że zmarły, kochany człowiek to w stopniu najwyższym Święcicki, który w życiu pisarki miał być nowym i ostatnim, szczęśliwym etapem, a stał się niepojętym źródłem emocjonalnej i egzystencjalnej katastrofy. Finał powieści *Maria* nie pozostawia co do tego wątpliwości. Nie pojmuję, jak krytycy mogą nie widzieć szczelin rozpaczy, wykropkowanych miejsc, które całą retorykę utopii społeczno-antropologicznej odsyłają do piekła mrzonek? Fizyczne rozdzielenie ukochanych jest powieściowym aktem zamilknięcia, apofatycznym, niewyrażalnym bólem rozcięcia tego, co powinno stanowić jedno:

> Ramiona jego drgnęły tak, jakby chciał przyciągnąć mię ku swej piersi. Ale było to jedno mgnienie oka. Dłonie, które więziły ręce moje w długim, ostatnim uścisku rozplotły się, usłyszałam szelest szybko oddalających się kroków. Krzyknęłam, podniosłam twarz i wyciągnęłam ramiona…
>
> Nadaremnie; byłam już samą. . . . . (214)

Następująca teraz konsolacja – gdy dobiegają heroinę informacje o przybyciu dokądś Adama i rozpoczęciu przezeń kariery – jest żałośnie zdawkowa i taka być miała: „Dziękuję Ci, Klementyno, za wieści te!” (214). Zaraz potem pojawi się passus o płaczach nocnych Marii pod gwiaździstym niebem. Fragment kolejny zaczyna bolesna introspekcja, a kończy łkanie:

> Z cichym też rozpamiętywaniem wpatruję się często w świeży grób, który wzniósł się w mym sercu. W grobie tym spoczywa jedyny płomienny sen mego życia, wielkie szczęście dwojga ludzi, którego oni wyrzekli się dobrowolnie . . . . (214-215)

[41] Znakomicie analizuje ten motyw Grażyna Borkowska w tomie: *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej,* Warszawa 1996, s. 164:
„Sprawy osobiste zbywa Orzeszkowa jednym zdaniem:
Dlaczego bez rodziny? Bo w tym samym czasie, co praca pisarska, weszło mi w życie uczucie, na którym ogniska rodzinnego zbudować nie mogłam. Było wiernym jak życie i śmierć; trwało przez całe życie i zgasło – w pamięci nie zgasło – z zaszłą przez 6-ciu laty śmiercią człowieka kochanego. (Lz. 4, 112)
W tym fragmencie Orzeszkowa nie odstępuje od przedstawienia faktów, jednocześnie żadne ze zdań nie jest do końca prawdziwe. Historia opowiedziana Drogoszewskiemu to skomprymowane dzieje kilku różnych związków uczuciowych, które angażowały pisarkę na przestrzeni wielu lat.”

Cmentarna symbolika mówi tu wszystko: Maria jest żywym trupem, któremu życie nadają nie obowiązek i prawo moralne, lecz nadzieja. Jest „upiorem": „Na świecie jeszcze, lecz już nie dla świata! / Cóż to za człowiek? Umarły"[42]. Zamilknięcie Marii przekreśla wszelkie splendory płynące z dobrowolności ofiary złożonej z życia i szczęścia. Kolejny akt wyznania ma uruchomić retorykę. Agon „odrobiny dobra" i „cierpienia" rozstrzyga Maria na korzyść „dobra", ale... w momencie, gdy wspiąć się winna na apologetyczne szczyty, dławi ją milczenie. Słowo nie zniosło żałosnego frazesu ideologii, kłamstwa sprzeciwiającego się naturze:

> Czy wyrzekając się, nie goniliśmy próżnych ułud? Czy odrobina dobra, którą sprawić mogliśmy, warta była, aby okupić ją cierpieniem, które wielkim jest i długim pewno będzie? Zaprzeczą pytaniom tym szydercy. Ale my, którzy wierzymy w ważne i święte ideały ludzkości, wiemy, że ofiarę naszą zapaliliśmy przed godnym jej ołtarzem.
>
> A nagroda dla nas . . . .
> . . . . (215)

Finał będzie gorzki. Ideał tak czy inaczej nie wygrał z naturą ludzką. Głupi ideał skuł zakochanych, ale nie pozbawił Marii nadziei ocalającego spotkania. Konsolacja ta jest, może, iluzją. Czy Maria spotka Adama? Nie wiemy. Wiemy, że Eliza Orzeszkowa nie spotka już Zygmunta Święcickiego. Spotkają się w śmierci. Wiemy, pamiętamy – to przypomnijmy: „(...) bierzemy do ręki egzemplarze >Kuriera Litewskiego< z 22 maja 1910 roku. Na czołowym miejscu znajdują się dwa nekrologi. Pierwszy zawiadamia o śmierci Elizy Orzeszkowej w dniu 18 maja, drugi o zgonie w dniu 21 maja tegoż roku rzeczywistego radcy stanu, obywatela ziemi grodzieńskiej, doktora Zygmunta Święcickiego"[43]. *Consummatum est* – po życiu. W powieści tymczasem trwa i trwa wielkie czekanie:

> Niekiedy miewam widzenie, które mię pociesza. Myślę, że dla mnie i dla niego przyjdzie kiedyś zachód życia... pługi nasze wciągnięte już będą na najwyższe dostępne nam szczyty. Wtedy spotkamy się może znowu. Po idylli poranku i burzy południa przyjdzie łagodny wieczór ukojenia. Podamy sobie race jak ludzie, którzy nigdy nie rozłączali się z sobą zupełnie, bo drogami od siebie oddalonymi wiodła ich jedna gwiazda do jednego celu. Podamy sobie ręce i w długiej, uroczystej, szczęśliwej rozmowie **opowiemy sobie wzajem**, **j a k i d l a c z e g o żyliśmy z dala od siebie**! (215) [podkr. – J. Ł.]

---

[42] A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. II, wyd. cyt., s. 7.
[43] E. Jankowski, dz. cyt., s. 106.

Czekanie, by sobie powiedzieć, jak taki skandal był możliwy? Jak można było kochać i nie znaleźć w miłości szczęścia „raiku", o którym marzyła romantyczna Maria-Eliza Orzeszkowa. W powieści tymczasem trwa nadzieja, dzieje się czekanie... I to jest jej, tej smutnej, egzystencjalnym tragizmem podszytej, ale i ekstrawaganckiej powieści punkt najjaśniejszy... Słabe to światło, ale i tak jaśniejsze niż w *Marii* Malczewskiego, gdzie:

> Gdzie co czułe, szlachetne, tylko chwilę świeci –
> Gdzie zgon starych rodziców korzyścią ich dzieci –
> Gdzie chlubna miłość bliźnich, w udanej tkliwości,
> Cieszy się ich niedolą lub szczęścia zazdrości –
> Gdzie rola wzniosłych chęci zawsze się nie uda,
> Bo w śliczny welon Cnoty stroi się Obłuda –
> Gdzie tylko jedna słodycz – w wzajemnym zachwycie
> Serc wiernych, niezgadnionych, zanurzyć swe życie.[44]

Dlaczego *Maria*? Orzeszkowa z dumą pragnęła odnieść najintymniejsze doświadczenie miłości wielkiej i nieszczęśliwej do tej poetyckiej powieści, którą śmiało nazwać można największym poematem miłosnym stulecia Polaków. Tej miary potrzebowała, by wyrazić klęskę, która rozprzęgła jej życie, rozlała się samotnością i nigdy nie przyniosła odpowiedzi na pytanie powieściowej Marii, „j a k i d l a c z e g o żyliśmy z dala od siebie!" Dlatego *Maria*.

Zawsze ona...

W 1898 roku, kiedy Orzeszkowa kochać się będzie we Franciszku Godlewskim, szykującym się właśnie do ożenku z inną kobietą, na karty jej intymnych *Dni* znów trafi cytat z powieści poetyckiej, którą już kiedyś czytała w chwilach miłosnej klęski. Od tamtej pory nie zmieniło się wiele. Orzeszkowa to kocha, to łudzi się – „Byłaż to tylko gra wyobraźni." To znów wpada w euforię: „Boże, bądź wola Twoja! Dziękuję ci za każdą chwilę lepszą!". Orzeszkowa łudzi się i dręczy samą siebie, „szykujac mały prezencik dla panny Iżyckiej", narzeczonej Godlewskiego – tego Godlewskiego, w którym jest teraz zakochana: „Papier listowy kleiłam dla jego narzeczonej"[45]. Następnego dnia nie ma złudzeń. Czekanie traci sens. Miłość i szczęście raz jeszcze ją zwiodły. Widzi. Co?

---

[44] A. Malczewski, *Maria*, *Pieśń II*, ustęp XVIII, s. 179, w. 1376-1385.

[45] *Dnie* cytuję za: E. Jankowski, dz. cyt., s. 469. Zob. B. Olech, *Samotność wśród ludzi. O „Dniach" Elizy Orzeszkowej*, w: *Twórczość Elizy Orzeszkowej w estetycznej...*, dz. cyt.

Że nie ma na co czekać. Że nie przyjdzie nikt. Że pusto – smutno – tęskno. Że to Malczewski ma zawsze rację. Zna go na pamięć, dlatego mimowolnie parafrazuje tekst...

> Cicho, głucho i pusto, jak gdy szczęście minie![46]
> [*Maria*: „I pusto – smutno – tęskno – jak gdy szczęście minie."]

Cytat obramowują słowa wielbiące jej ostatnią ucieczkę, pracę pisarską: „Piszę zawzięcie. (...) Boże, dzięki ci za możność pracowania!"[47]. Była szczęśliwa tym szczęściem, którego tak się bała?

Właściwie, dlaczego musiało ją mijać szczęście? Właśnie ją? Pracoholiczkę? Masochistkę, melancholiczkę, ascetkę, niecierpliwą? Zimną, nieporadną, niepewną w miłości? Ją, Marię... Orzeszkową. Właściwie, Elizę „Marię" Orzeszkową...

*

Bohaterka *Marii* Malczewskiego zostaje zamordowana. Wie o tym, czuje śmierć. Maria to „dla nieba istota"[48]. Chce żyć i kochać, musi umrzeć i być zgładzoną, bo taki los... Kobiety, człowieka. Kobieta Orzeszkowej, ten orygenejski twór, stary-młody, młody-stary, chciałby kochać, żyć z ukochaniem mężczyzny swego życia. Będzie żyć. Musi żyć i żyjąc umierać wewnętrznie, skazana jak bohaterka sztuki Nałkowskiej na rozgrywanie dramatu nieudanej wielkiej miłości, która mogła dać szczęście, a przyniosła zgorzkniałość. Utopia zamordowała miłość.

Wystarczyła chwila i nic już nic się nie stanie. Nie będzie zbliżeń, ekstaz, rozłąk i powrotów. Życie jak śmierć będzie. Śmierć przyjdzie i tak. To pewne. Nim przyjdzie, kobiety i mężczyźni nie zaznają szczęścia. „Bez pożądania śmierć umarłaby śmiercią naturalną"[49]. No tak. Ale bez pożądania można też żyć w śmierci jak w życiu. Żyć, zamierając. Udawać życie, wymykając się tylko we wspomnienia, ponawiając samozranienia. Pamiętać i przeklinać niemożność spotkania, retuszując je,

---

[46] Tamże, s. 470. Fragment z *Pieśni I* w *Marii* (wyd. cyt., s. 152), ustęp XIX, ostatni. Za pesymistę podobnego typu uważała Orzeszkowa Giacomo Leopardiego: D. Artico, *Obraz Leopardiego w dziełach Orzeszkowej i Żeromskiego*, w: *Miscellanea literackie i teatralne* (*od Kochanowskiego do Mrożka*). *Profesorowi Janowi Okoniowi przez przyjaciół i uczniów na 70. urodziny zebrane*, red. K. Płachcińska, M. Kuran, t. II, Łódź 2010.

[47] E. Orzeszkowa, *Dnie*, opr. I. Wiśniewska, Warszawa 2001, s. 57. Zapis z 6 [18 października] 1898,

[48] A. Malczewski, *Maria*, wyd. cyt., *Pieśń I*, ustęp X, s. 139, w. 216.

[49] K. Rutkowski, *Zakochany Stendhal. Dziennik wyprawy po imię*, Gdańsk 2005, s. 76.

opatrując kojącą utopią spotkania „kiedyś". Utopia. „Podamy sobie ręce i w długiej, uroczystej, szczęśliwej rozmowie opowiemy sobie wzajem, j a k i d l a c z e g o żyliśmy z dala od siebie!" (215). Podkreśliła „jak i dlaczego" Orzeszkowa. To eupsychia. Tego nie będzie. Pozostaje śnić, marzyć, uciekać i tęsknić do Tego, Którego Nie Będzie:

MARIA.

To jest zrozumiale. Krzysztof był niezwykłym człowiekiem, to prawda, miał szlachetny charakter. Ale i ona była najlepszą żoną. A teraz robi sobie jakieś wyrzuty, że nie była dobra, że nie umiała go ocenić ani zrozumieć.

BABKA.

Tak mówiła?

MARIA.

Nie mówiła, ale można to widzieć z różnych rzeczy. On się męczy. Ona w nocy przez sen coś mówi, zawsze coś jej się ciężko śni. To nie jest wołanie, chociaż słyszałam dwa razy, jak wymawiała jego imię. To nie jest wołanie, chociaż ona mówi: „Krzysztofie". To jest jakby rozmowa. Śpię zawsze teraz w tym pokoju obok niej, żeby ją zaraz obudzić, gdy krzyczy. Ale ona nic nie mówi, co jej się śniło. Ja nie pytam. Czasami mi się wydaje, że ona go wzywa, żeby żył, że go przeprasza. Że go namawia do życia.

BABKA.

Jakgdyby czas nie przynosił jej żadnej pociechy.

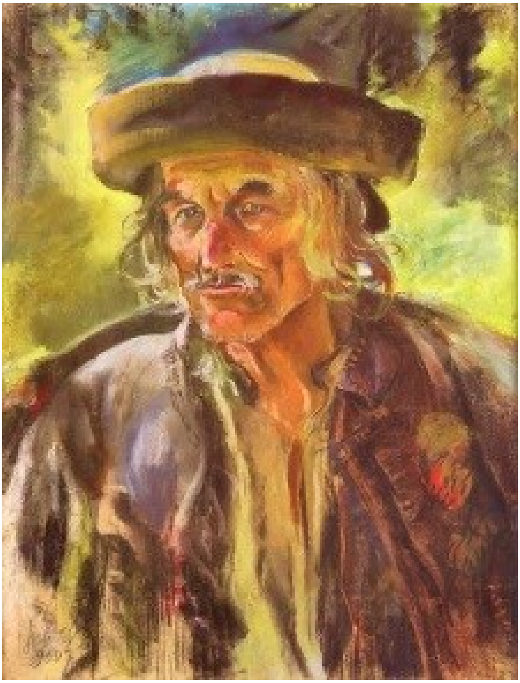
MARIA.

Tak.[50]

Zawsze jakiś Krzysztof, czasem jakaś Maria. Zawsze jakiś Adam, zawsze jakaś Maria...

---

[50] Z. Nałkowska, *Dom kobiet*, s. 26. Por. o perypetiach uczuciowych Nałkowskiej: H. Kirchner, *Nałkowska albo życie pisane*, Warszawa 2011.


Kazimierz Sichulski, *Hucuł*, 1909 r.

Anna Janicka
(Białystok)

STARA KOBIETA.
PRZYPADEK GABRIELI ZAPOLSKIEJ

Starość epistolarna – doświadczenie starości w listach Gabrieli Zapolskiej

Przeglądając, nawet tylko pobieżnie, listy Gabrieli Zapolskiej, trudno zgodzić się z powszechną chyba opinią, że pisarkę dotyczyła obsesja starości. Co prawda badacze skrupulatnie rozliczali ją z wszelkich intencjonalnych pomyłek związanych z wiekiem, popełnianych w listach do mężczyzn, z którymi była związana (Stefan Laurysiewicz, Ludwik Szczepański, Stanisław Janowski), wydaje się jednak, że wobec faktu, iż niektórzy z nich byli od niej młodsi, zabieg ten potraktować wypada jako rodzaj nieszkodliwej skłonności, uprawianej dla potrzeb sytuacyjnych rozgrywek miłosnych, nie zaś objaw obsesji. Sądzić można nawet, że przez wiele lat pisarka miała do kwestii związanych ze starością stosunek raczej niefrasobliwy. Pisała o niej z pozycji dystansu, który zapewniał jej wiek wcale – nawet jak na standardy XIX-wieczne – niezaawansowany, wzmocniony dodatkowo przez doświadczenia artystyczne.

Innymi słowy, pisała o starości obserwowanej u innych bądź też starości wyobrażonej, budowanej jako ciekawe doświadczenie aktorskie, bardziej lub mniej udany eksperyment sceniczny. Nawet jeszcze w listach paryskich upływ czasu buduje raczej doświadczenie sceniczne, nie przekładając się zupełnie na wiek pisarki. Zapolska pozostaje tu ciągle bardziej – jak określa rzecz Joanna Tokarska-Bakir[1] – „turystką, podró-

---

[1] J. Tokarska-Bakir, *Bajka dla Brigit*, „Biulety Ośki” 2000/2001, nr 4/1, cyt. za: A. Gajewska, *Hasło: Feminizm*, Poznań 2008, s. 269. Ciekawe uwagi o starości kobiet: J. Podhorska-Okołów, *Kobiety piszą... Sylwetki i szkice*, Warszawa 1938.

żującą po krainie egzotycznej odmiany", nie zaś uwikłaną w upływ czasu, starzejącą się kobietą – „uciekinierką, emigrantką".[2]

Starość pojawia się więc zazwyczaj jako rys charakterystyczny związany z rolą do odegrania na scenie. Tak dzieje się na przykład w liście do Stefana Laurysiewicza, pisanym z Chateaneuf – du – Faou 25 lipca 1894 roku, w którym znajdujemy następujący fragment:

> Lecz tu, u Antoinèa, rozwija się w artystach, pragnienie tworzenia typów, osób, charakterów. Gdy **była rola starej**, obdartej, a zajmującej postaci, każda z nas drżała, aby ją dostać. W *Ahaswerze* [Hermana Heijermansa] **grałam 90-letnią staruszkę** i byłam bardzo szczęśliwa, mogąc zrobić ze swej twarzy coś zupełnie artystycznie potwornego i smutnego. Stąd wyrodziło się we mnie to zamiłowanie do ról charakterystycznych[3] [podkr. – A. J.].

Starość u Zapolskiej to problem innych, zauważony, obserwowany, ale ciągle jeszcze nie własny, obcy. Z taką sytuacją mamy na przykład do czynienia jeszcze w roku 1901 (Zapolska ma wtedy 44 lata), gdy starość widziana jest jako element wnikliwej obserwacji pisarskiej, w której Zapolska się niewątpliwie – jako uczennica Emila Zoli – specjalizowała. Pisała więc do swojej szwagierki, Malwiny Janowskiej: „ (...) ja na starszych ludzi patrzę z czcią, szacunkiem i pewnym rozrzewnieniem. W każdej zmarszczce staram się odkryć ślad łzy i jakiegoś smutku, a to dla mnie sto razy milsze niż gładka, bezmyślna twarz głupiej, młodej gęsi"[4].

Ta perspektywa dystansu ulega wyraźnemu zmąceniu już dwa lata później. Sprzyja temu z pewnością nasilająca się choroba pisarki, ale i pewne okoliczności życiowe. Separacja z drugim mężem – Stanisławem Janowskim, czy towarzyszące samotności problemy finansowe każą pisarce zobaczyć starość już jako perspektywę własnej biografii; perspektywę zbliżającą się dopiero, ale jednak własną. W liście do Janowskiego notuje: „Starość się zbliża, a ja stoję wobec niej zrujnowana i zupełnie uboga"[5].

---

[2] Tamże. Por. także tomy: *Egzystencjalne doświadczenie starości w literaturze*, red. A. Gleń, I. Jokiel, M. Szladowski, Opole 2008, *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, t. 2, red. E. Borkowska, E. Kanapik, Katowice 2006.

[3] G. Zapolska, *Listy*, t. 1, 2, zebrała S. Linowska, wstęp E. Krasiński, Warszawa 1970. Wszystkie cytaty z listów, zamieszczone w tekście, będą pochodziły z tego wydania ; liczba rzymska w nawiasie oznacza tom, arabska – stronę (I, 452).

[4] G. Zapolska, dz. cyt. (I, 922).

[5] Tamże (II, 129).

Co zmieni tę perspektywę ostatecznie i każe myśleć o własnej starości w kontekście czasu własnego, intymnego, dokonującego się? Wyprzedzając nieco chronologię listów, powiedzmy od razu, że śmierć matki. To ona czyni z kobiety dojrzałej kobietę starą:

„Wszystko to nic mnie nie zajmuje, przeciwnie, okropnie mi jest przykre. Wlokę to po prostu za sobą. Poznałam, że wszystkie recenzje i tak zwane «triumfy» – odnosiły się u mnie do tego, aby matka o nich wiedziała. Teraz matki nie stało – i wszystko mi umarło. (...) Teraz – nikt. I tak leżę jak martwa i bardzo się modlę, aby już «nie być» więcej”[6].

To intensyfikujące się doświadczenie własnej starości, uwyraźnione chorobą, zostaje wzmocnione w sposób zdecydowany sytuacją wojny, która zastaje i więzi Zapolską we Lwowie. Tutaj właśnie pisarka, opuszczona, samotna, skazana na głód i skrajną nędzę, doświadcza samej siebie we własnej starości, skupia na przeżywaniu każdej chwili, która i w kontekście naznaczonego starością ciała, i w kontekście wojennej agonii może okazać się chwilą ostatnią:

„Dawno nie mam od Pana wiadomości – pisze w liście do Stanisława Janowskiego 3 sierpnia 1916 roku – ale piszę nie licząc się, bo na konwenanse nie pora i nie czas. Chciałabym, aby i Pan nabrał tego przekonania i odczuł, że trzeba iść za odruchem, bo chwila istnieje, a poza nią może być nicość”[7].

I starość, i wojna uwalniają więc od konwenansu. Stara kobieta nie musi już mówić „powinnam”, może powiedzieć: „chcę”[8]. Ta darowana w cierpieniu i poprzez cierpienie wolność nie jest jednak, jak określiliby tę kwestię redaktorzy przywoływanego już zbioru, „dojrzewaniem do pełni życia”[9]. Ufundowana na przeżyciu starości i trudnej zgodzie na nią kobieca/ludzka tożsamość bierze się u Zapolskiej z rozpoznania i doświadczenia braku[10] (i w sensie metaforycznym, i dosłownym – Zapol-

---

[6] Tamże (II, 661).

[7] Tamże (II, 586).

[8] Dziewiętnastowieczne diagnozy Zapolskiej znajdują swoje zaskakujące potwierdzenie we współczesnych rozpoznaniach wskazujących na starość jako przestrzeń wolności. Por. L. Carrington, *Trąbka do słuchania*, przeł. M. Ochab, Warszawa 1998. O terapeutycznym efekcie odnalezienia w sobie starej kobiety pisze Clarissa Pinkola Estés. Zob. tejże autorki, *Biegnąca z wilkami. Archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*, przeł. A. Cioch, Poznań 2001

[9] Por. *Dojrzewanie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej*, pod red. S. Kruka i E. Flis-Czerniak, Lublin 2006.

[10] Znamienne, że brak – jako rozpoznanie i doświadczenie – staje się także rdzeniem tożsamości w procesie adolescencji nie tylko u Zapolskiej, ale też na przykład

ska pisze przecież o własnym zanikaniu, ubywaniu ciała, głodzie i ciągłym niedostatku). To właśnie z sytuacji choroby, starości („Wyglądam coraz bardziej do cienia podobna”[11], „Ale ja powoli dogorywam”[12]) i bezładu wojny („w ogóle teraz nic planować nie można”[13], „Jesteśmy tu wszyscy chorzy, przedenerwowani, z natężonymi nerwami (...)[14], „Jesteśmy tu ofiarami wojny”[15]) wydobywa pisarka znamienne rozpoznanie, które znajdujemy w liście do Janowskiego:

„Ja wierzę – w te czasy każden musiał zrozumieć chyba, w czym leży rzeczywista podstawa życia. (...) Zrozumieliśmy, jaką nicością jest nasza egzystencja i do czego właściwie stosować się winniśmy. Ja siebie nie poznaję i za nic nie chciałabym stać się tą dawną kobietą, a raczej człowiekiem”[16].

W kontekście dokonanej zmiany nie dziwi już chyba, że w listach czasu starości i wojny zdecydowanie wzrasta częstotliwość zdań rozpoczynających się zaimkiem „ja”, a bywa też, że dużo częściej niż wcześniej zaimek ten dopełniany jest nasyconymi podmiotowo czasownikami: „wiem”, „chcę”, „rozumiem”. Zmienia to znacząco stosunek do własnej twórczości. O ile wcześniej Zapolska chętnie poddawała się sugestiom innych, korektom i cenzorskim nakazom, o tyle starość czyni ją pisarką nieprzejednaną, o wyostrzonej świadomości estetycznej; pisarką ustalające własne normy. O ile więc przy okazji debiutu zdarzały się jej daleko idące kompromisy, a i później bywała niepewna wartości swoich utworów (pisała do Janowskiego w 1906 roku: „Dziś w ciężkich boleściach ukończyłam *Dulską*. Co jest? nie wiem. Pisałam ją w gorączce po prostu. Może to właśnie będzie coś doskonałego, a może nic niewarte”[17]), o tyle przy okazji utworów ostatnich to asekuracyjne „nie wiem” i przypuszczające „może” zamieniało się w arbitralne: „wiem”, „pragnę”.

Przy okazji wystawiania jednej ze swoich ostatnich sztuk – dramatu *Carewicz*, pisała tak oto do Adama Grzymały-Siedleckiego: „A teraz

---

u Bolesława Prusa. Por. dla przykładu jego nowelę *Grzechy dzieciństwa*. Zob. A. Janicka, *Tajemnica progu. Dojrzewanie w „Grzechach dzieciństwa” Bolesława Prusa*, „Wiek XIX”, R. IV, Warszawa 2011.

[11] Tamże (II, 631).

[12] Tamże (II, 607).

[13] Tamże (II, 600).

[14] Tamże (II, 602).

[15] Tamże (II, 605).

[16] Tamże (II, 636).

[17] Tamże (II, 217).

wracając do *Carewicza* proszę, niech Pan (...) da tę grozę i smutek, w jaki zapada to życie, które się z końcem sztuki roztwiera. (...) W ręce Pana składam powodzenie *Carewicza*. Niech ma dwa spektakle, ale niech to będzie ten m ó j *Carewicz*, taki, jak ja go mieć pragnęłam, nie inny (...)"[18] [pokreślenie w tekście – Autorki].

I na koniec części pierwszej pytanie: czy ten pobieżny i bardzo przecież niepełny, selektywny przegląd wpisanych w listy doświadczeń Zapolskiej związanych ze starością daje się domknąć choć jedną konkluzją? Przypuszczam, że tak, przynajmniej jedną, opartą zresztą na zasadzie schematycznego porównania.

Jeśli więc zestawić dystans wobec starości zapisany we wczesnych listach , a i tych pisanych przez dojrzałą już kobietę, z późniejszym, wymuszonym nie tylko przez wiek, ale też chorobę i wojnę, nagłym osunięciem się w starość, można powiedzieć tyle: dystans wobec starości w okresie jej doświadczania zmienił się w dystans wobec życia. Zapolska jako stara kobieta pisała o sobie: „sama i obca". My możemy dopowiedzieć: obca dla świata, ale sama dla siebie. Własna. Wydaje się bowiem, że pisarka d o p i e r o j a k o s t a r a, s c h o r o w a n a k o b i e t a w i e, k i m b y ł a, a k i m n i e b y ł a, c h o c i a ż c h c i a ł a b y ć.

„Toujours la même" – napisała w jednym z ostatnich swoich listów[19].

Doświadczenie starości w prozie Gabrieli Zapolskiej. Dopowiedzenia

Postać starej kobiety w prozie Zapolskiej nie budziła dotychczas szczególnego zainteresowania. Ani w porządku feministycznej reinterpretacji jej twórczości, ani w refleksji historycznoliterackiej postać ta nie doczekała się wielu osobnych ujęć. I chociaż badaczki spod znaku *gender* programowo niejako deklarują odzyskiwanie kobiecej starości w badaniach literackich i kulturowych, to hasła „starość" na próżno by

[18] Tamże (II, 655). *Carewicz* jest jedną z ostatnich sztuk Zapolskiej, powstałą we Lwowie w 1916 roku. Tekst nie doczekał się druku, więc tym samym skazany został na zapomnienie. Z niepamięci wydobyła go ostatnio Krystyna Kłosińska swoją brawurową interpretacją. Zob. *Miłość i władza (Nad zapomnianym dramatem Zapolskiej, który stał się kanwą libretta operetki Lehara)*, w: tejże, *Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiece"*, Katowice 2006.

[19] Tamże (II, 683).

szukać w *Słowniku teorii feminizmu*[20], czy też w – pisanej z kobiecej perspektywy – najnowszej książce poświeconej twórczości Zapolskiej[21].

Warto oczywiście przypomnieć, że wyodrębniona w pracy Krystyny Kłosińskiej „kobieta falliczna", reprezentująca „prawo Ojca" w powieściowym *Przedpieklu*, może stanowić jakiś wariant kobiecej starości (niekoniecznie przecież tej metrykalnej).

Lukę niedoczytania kategorii kobiecej starości w twórczości Gabrieli Zapolskiej wypełnia poniekąd tekst Agnieszki Janiak-Staszek *„Więdnące" dziewczęta i „krzepkie" matrony w twórczości Gabrieli Zapolskiej*, w którym badaczka pokazuje, jak w biografiach swych powieściowych bohaterek zaciera Zapolska granicę między młodością i starością, jak umiejętnie zapisuje infantylizację kobiet dojrzałych i zbyt szybkie dojrzewanie (do społecznego konwenansu) młodych dziewcząt:

„Starość nie jest przywilejem ludzi w podeszłym wieku. Do takiej refleksji prowokuje lektura wielu utworów prozatorskich i dramatycznych Gabrieli Zapolskiej. Pisarka, poddając wnikliwej analizie szeroko rozumiany proces dojrzewania dziewcząt i kobiet, daje zaobserwować swoiste zachwianie równowagi ustalonego, narzuconego przez fizjologię i kulturę, porządku. Atrybuty przypisywane zwykle podlotkom towarzyszą dojrzałym kobietomi odwrotnie, symptomy starzenia cechują okres adolescencji p o t e n c j a l n y c h żon i matek"[22].

Rzetelny przegląd powieści Zapolskiej, jakiego dokonuje autorka studium, oraz trafne rozpoznania dotyczące starości bohaterek pozwalają jednak dokonać kilku dopowiedzeń. Rozpocznę więc od przywołania tekstu, który stanowi niejako esencję ustaleń badaczki i ciekawie uzupełnia przywołane przez nią przykłady. Mam tu na myśli obrazek, niejako studium sytuacyjne, zatytułowane *Stara – maleńka*[23]. Zapolska ujawnia tu, rządzony prawem mimikry, mechanizm tresury salonowej, który każe matkom więzić swe córki (kilkuletnie zaledwie dziewczęta) w błędnie pojętej poprawności. Daje to groteskowy i tragiczny efekt dzieciństwa „wywiędłego", „spłowiałego", w nienaturalny sposób zarażonego starością:

---

[20] M. Humm, *Słownik teorii feminizmu*, przeł. B. Umińska i J. Mikos, Warszawa 1993.

[21] A. Chałupnik, *Sztandar ze spódnicy. Zapolska i Nałkowska o kobiecym doświadczeniu ciała*, Warszawa 2004.

[22] A. Janiak-Staszek, *„Więdnące" dziewczęta i „krzepkie" matronyw twórczości Gabrieli Zapolskiej*, w: *Dojrzewanie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej*, s. 315.

[23] G. Zapolska, *Stara – maleńka*, w: *Upominek. Książka zbiorowa na cześć Elizy Orzeszkowej(1866 – 1891)*, Kraków – Petersburg 1893.

...Wyciągnęła małe, wychudłe ramię. Ciężka bransoleta zwieszała się dokoła pożółkłej anemicznie skóry. Na trzecim palcu lewej ręki tkwił pierścionek pretensjonalny (...). Szyja wązka, niezdrowa, przecięta już żyłami i zżółkła, tonęła cała w koronkach, przysłonięta okrągłą brodą, zmysłową i ciągle ruchliwą. Usta duże, wlgotne, bezustannie przygryzane, czerwone były i spękane od złej, wewnętrznej gorączki, nos rozdęty, trywialny, rozkładał się wśród policzków wybladłych, z ciemnemi podkowami pod oczami zsiniałych. (...)

Stara – maleńka jednak, skrzydeł dziecinnych się pozbywszy, uśmiechu dziecinnego nie znając, w świetle elektrycznym skąpana (...) zamiast woni zdrowej pól i łąk gencjaną porosłych, zapach tłustych potraw, ostrych serów, werweny i *muguet'u* w siebie chłonie, podniecona, zgorączkowana, zestarzała u życia progu[24].

Przypuszczać można, że ten przeładowany szczegółem, naturalistyczny szkic miał być w intencji pisarki literackim nawiązaniem do emancypacyjnego postulatu Elizy Orzeszkowej[25], ten zaś zakładał przede wszystkim korektę modelu wychowawczego upośledzającego – zdaniem autorki *Kilku słow o kobietach* – dziewczęta, skazując je trwale na społeczny i kulturowy infantylizm.

Oksymoroniczne wyrażenie Zapolskiej („zestarzała u progu życia"[26]) pozwala też wskazać na istotną zasadę jej widzenia kobiecej starości. Otóż nie można, w odniesieniu do twórczości pisarki, stosować wymiennie określeń „starość" i „dojrzałość"[27]. Autorka *Przedpiekla* tak bowiem prowadzi losy swoich bohaterek, że starość niezmiernie rzadko bywa tu efektem rozwoju, finalnym jego etapem. Niezwykle rzadko okazuje się więc „dojrzewaniem do pełni życia", nie ma tu mądrości i wynikającej

[24] Tamże, s. 594-595. Por. w tym kontekście *Sztuka życia, zasady dobrego zachowania, etykieta. O zmienności obyczaju w kulturze*, red. K. Łeńska-Bąk, M. Sztandara, Opole 2008.

[25] Zapolska napisała *Starą – maleńką* w Paryżu (adnotacja o miejscu powstania w pierwodruku). Por. też: J. Czachowska, *Gabriela Zapolska. Monografia bio-bibliograficzna*, Kraków 1966, s. 107.

[26] W istocie mamy tu do czynienia z naturalistyczną wersją jeszcze antycznej proweniencji toposu „młodej starej", „młodego starego". Zob. W. Szturc, *„Maria" Malczewskiego. Od vanitas ku nihilizmowi*; J. Brzozowski, *O pacholęciu w „Marii" raz jeszcze*, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii". Materiały sesji naukowej Białystok 5-7 V 1995*, red. H. Krukowska, Białystok 1997.

[27] Tamże, s. 321 i in. Autorka studium, analizując *O czym się nawet myśleć nie chce*, zauważa: „Starość jest tu wprowadzona nie poprzez zaznaczenie nagłej zmiany, jaskrawe zastąpienie jednych cech drugimi, przeobrażenie postaci. Dojrzałość daje się uchwycić w subtelnym braku puszystości. Marysieńka nie jest już miłym, ciepłym stworzeniem, trochę rozpieszczonym i trzpiotowatym, to bezwiedna pedanteria nadała jej rys starczy."

z niej zgody na porządek istnienia. Pozostaje raczej jakimś upośledzonym efektem braku dojrzałości, zakłóceniem naturalnego rytmu.

Stąd w powieściach pisarki starość przypomina pułapkę bądź podstęp. Pułapkę wówczas, kiedy młode dziewczęta, oddzielone od natury i wolności, więdną przedwcześnie w społecznej szkole konwenansu, skazane na starość przez własne matki; podstęp wówczas, kiedy do bohaterek Zapolskiej starość przychodzi nieoczekiwanie i zazwyczaj wtedy, kiedy te podejmują dramatyczną próbę ucieczki z konwenansu bądź porzucenia roli, w której zostały uwięzione. Rola starej kobiety, narzucana zazwyczaj z zewnątrz, staje wtedy na straży społecznego porządku i stanowi gwarancję jego nienaruszalności. Starość staje się wypadkową rzadkiej sytuacji, kiedy rola społeczna/konwenans sprzymierza się z biologią, z naturalnym rytmem przemijania. Sojusz ten, jak pokazuje Zapolska, zawarty zostaje przeciwko kobiecie.

Z sytuacją taką mamy do czynienia w opowiadaniu *Ostatni promień*. Znamienne, że imię głównej bohaterki nie pojawia się w tekście – mąż zwraca się do niej bezosobowo bądź nazywa ją pobłażliwie „mamą". Elszykowska jest kobietą czterdziestoletnią, zmarniałą, o wypłowiałej już, wyblakłej urodzie:

> Kobieta stała dłuższą chwilę z rękami zawieszonymi po oby stronach ciała – wysoka i smukła, a nawet chuda w swej zużytej bluzce z ciemno czerwonej wełny, ściśnięta w pasie zrudziałą czarną wstążką. Brązowa spódnica zwieszała się z bioder sterczących fiszbinami gorsetu, rękawy bluzki, zbyt ciasne, ściskały ramiona i napędzały do rąk krew, znaczącą się błękitnawymi pręgami na tle żółtej skóry.
>
> Elszykowska trzymała glowę opartą o ścianę, głowę podłużną, niemal spiczastą z powodu skręconych na czubku włosów przepiętych lawową strzałą. Na skroniach włosy te siwiały, wyciągając się silnie jak struny szarawe przepojone pomadą na śnieżnobiałej skórze obciągającej czaszkę. Pod rzadkimi, silnie do góry podniesionymi brwiami migotały oczy, spłowiałe, błękitne, jakby zdziwione zmarszczkami, które zwartą siatką oplatały je dokoła, ciągnąc się koronką delikatnych linij ku szyi długiej, smutnej, chudej, wyciągniętej w górę jak szyja ptaka szukającego wyjścia z sideł, w które wpadł wśród nocnych cieni[28].

W opisie postaci Zapolska eksponuje objawy starzejącego się ciała, któremu życie nadaje jedynie skrywane głęboko, namiętne uczucie do młodego studenta, korepetytora. W ponurym wnętrzu mieszczańskiego

[28] G. Zapolska, *Ostatni promień*, w: tejże, *Dzieła wybrane*, t.XII, wybór i red. J. Skórnicki, T. Weiss, Kraków 1958, s. 219. Por. M. Kita, *Szeptem albo wcale. O wyznawaniu miłości*, Katowice 2007.

mieszkania toczy się zażarty bój pomiędzy młodością i starością, pomiedzy namiętnością a rutyną życia rodzinnego:

> Tymczasem Elszykowska kochała go coraz głębiej, coraz namiętniej, mając w tej pasji ostatni jasny promień nędznego życia żony urzędnika (...). Nie kochała nigdy nikogo, trochę męża, trochę dzieci – i doszła tak w tym chłodzie i przyzwoitej moralności do lat czterdziestu – gdy nagle serce jej zatrzepotało jak ptak długo więziony w zbyt ciasnej i ciemnej klatce. (...) twarz jej oblewała się krwawym rumieńcem, jak twarz piętnastoletniej dziewczyny. I odtąd jedyną troską jej życia było ukrycie tego uczucia, które w tajemnicy wzrosło do olbrzymiej potęgi szalonej namiętności. Chwilami Elszykowską ogarniała żądza namiętnych pieszczot i ona, tak zwykle spokojna i martwa, roiła sceny przechodzącezakreślone wyobraźni granice.
>
> (...) Zamykała oczy i zaciskał ręce koło szyi, do której krew napływała gorącą strugą. (...)
>
> Przed poznaniem Bełszyńskiego miała przekonanie, iż jest już bardzo starą i zgrzybiałą kobietą, lecz gdy zbudziło się w niej serce, odmłodniała moralnie i miała złudzenie, iż teraz dopiero zaczyna się jej życie, jakkolwiek nadzieją wzajemności nie łudziła się ani na chwilę[29].

Namiętność, choćby i złudna, wydobywa bohaterkę z rutyny („codziennie bowiem Elszykowski powtarzał to samo"[30], codziennie w domu celebrowano ten sam rytuał popołudniowego picia herbaty) i martwoty („Była dla niego tym samym, czym to wieszadło, na którego kołku zawieszał swe palto od lat dwóch"[31]). Zapolska drobiazgowo rejestruje oznaki życia i spóźnionej młodości, odnotowuje narodziny nigdy do tej pory niepoznanej namiętności, której symbolicznym ekwiwalentem staje się w opowiadaniu kolor czerwony (krew płynąca gorącą strugą, rumieniec na pożółkłej twarzy Elszykowskiej). Uczucie, które bohaterka żywiła dla studenta, było jedyną szansą opóźnienia starości – szansą opartą na złudzeniu, bez perspektywy ocalenia. Nagłe odejście korepetytora nie pozostawia więc czytelnikowi wątpliwości:

> Zwrócona twarzą do ściany, w rurkowatym czepku i długiej nocnej koszuli leży Elszykowska, podobna więcej do trupa niż żyjącej istoty.
>
> Ta jedna godzina uczyniła ją zgrzybiałą staruszką, zmieniła jej rysy, pogrzebała w tym szmacie ciała ją samą, jej serce, jej duszę, jej istotę życia[32].

---

[29] Tamże, s. 224-225. Por. H. Krukowska, *Starość i miłość*, w: *Starość. Doświadczenie egzystencjalne – temat literacki – metafora kultury*, koncepcja i wstęp J. Ławski, red. A. Janicka, E. Wesołowska, G. Kowlaski, t. I, *Rozpoznania*, Białystok 2013.

[30] Tamże, s. 226.

[31] Tamże, s. 224.

[32] Tamże, s. 228.

Czterdziestoletnia kobieta, jeszcze przed chwilą potajemnie pielęgnująca wstydliwe uczucie do dużo młodszego mężczyzny, z godziny na godzinę zmienia się w staruszkę. Starość okazuje się bowiem gotowym, czekającym na nią modelem kobiecej biografii. Innego nie ma, innego bohaterka nie potrafi sobie wyobrazić, innego nie zna.

Zapolska nie ucieka od określeń odważnych, nie wysubtelnia językowo kobiecych doświadczeń. Jej porównania, metafory, zestawienia charakteryzuje raczej stylistyczna dosadność i odwaga[33], dzięki czemu ujawnia pisarka w charakterystyczny dla siebie sposób trudno uchwytne aspekty biografii swoich bohaterek.

I bywa w tym konsekwentna.[34] „Szmata ciała", metaforyczne uchwycenie somatycznego aspektu kobiecej s t a r o ś c i j a k o e g z y s t e n c j a l n e g o ł a c h m a n u, s t r z ę p u, stanowi przecież ciąg dalszy niezwykle odważnej metaforyki, która pojawia się w powieści *Szmat życia*. Nieprzypadkowo chyba powieść ta spotkała się z jednogłośnym niemal oburzeniem krytyki, a określenia oskarżające Zapolską o upodobanie do „brudów"[35], wskazujące na jej postaci jako „indywidua zwyrodniałe i zgangrenowane"[36] wyznaczały raczej stylistyczną normę tych głosów krytycznych.

Zapolska w swojej powieści, osadzonej w wołyńskich przede wszystkim realiach, daje obraz świata popadającego w „złachamnienie" i ruinę. Dość sięgnąć po jeden z opisów dworu szlacheckiego, by zobaczyć, jak dalece pisarka odchodzi od konwencji „białych ścian polskiego dworku":

> Pościel ta składała się z kilku watowanych kołder, starego liberyjnego płaszcza i poduszki powozowej pod głowę wciśniętej. Ponad skrzynią wisiały palmy zeschłe, żółte, nabite puszystymi, szarymi kotkami i obraz Matki Bożej Ostrobramskiej żółty, bezbarwny niemal, otoczony dokoła wieńcami grzybów. Na wielkim haku pęk kluczy i świdrów. U stóp skrzyni cała kupa żelaztwa, gwoździ, podków, zębów od bron, połamanych grac i pokrzywionych a rdzą zjedzonych sierpów.
>
> Na piecu, zajmującym pół alkierza, sterczał zbiór słoi, flaszek, lamp olejnych, blaszanek, pomiędzy któremi kurzem i brudem pokryte leżały dwie ma-

---

[33] Zazwyczaj stylistyczny wymiar prozy Zapolskiej bywał krytykowany przez badaczy. Wyjątkiem jest ujęcie Krystyny Kłosińskiej. Por. tejże, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999.

[34] Inaczej myśli o tym wymiarze jej twórczości Józef Rurawski. Por. tegoż, *Gabriela Zapolska*, Warszawa 1987, s. 10.

[35] J. Badeni, *Z najnowszych powieści polskich*, „Przegląd powszechny" 1894, t. 41, nr 121, s. 123-125. Pod. za: J. Czachowska, dz. cyt., s. 93.

[36] M. M. [Maurycy Mycielski], „Przegląd Polski" 1892/1893, t. 108, z. 322, s. 185-191. Pod. za: J. Czachowska, dz. cyt., s. 93.

luchne figurki z saskiej porcelany. Tu i owdzie zgnieciony, przedarty stary sztych angielski wydostawał sięz pod ciężkiej masy brudno-czerwonego odłamu miedzi lub z połamamnych podków i szufnagli. W kącie stare pruchniały grabie, szczerząc pokryte rdzą zęby na ciemnawem tle ściany. Kilka słoików pijawek, ciemnych, skłębionych w brudnej wodzie, bieliło się pokrywą papierosów. Na ścianie rozwieszone szory, w kącie rzucone chomąta i stare siodła, (...) i cała masa rozmaitych sprzętów, gratów, odłamków, szczątków, pozbieranych ręką pani domu i porzucanych w ten kąt, pełen kurzu, pająków i śmiecia[37].

Ubrania mają w świecie Zapolskiej kształt „gałganów", zaś „próchnienie" i „pleśnienie" określa stan rzeczywistości. Jedna z bohaterek powieści, stara ciotka Elżbieta, nie ma w sobie nic z konwencjonalnej, życzliwej światu i ludziom „ciotuchny" – wdowy, przypomina raczej starą wiedźmę, własną chciwością i skąpstwem doprowadzającą żyzną wołyńską ziemię do wyczerpania. Starość kobiet, „we flanele i skąpstwa spowita"[38], „zasklepiona w brudzie i nieużytku"[39], budzi raczej odrazę niż szacunek. Na jednej z młodych bohaterek *Szmatu życia* starzy ludzie sprawiają wrażenie istot „niedołężnych i sponiewieranych"[40]. Nie ma tu miejsca na majestat dojrzałości czy mądrość, pozostaje tylko brzydota i lękliwe czekanie na śmierć – „pozór starego psa, dogorywającego na wiązce słomy"[41].

Bohaterki Zapolskiej nie umieją bronić się przed starością, są na nią skazane i wobec niej bezradne. Nie w takim jednak sensie, w jakim dotyczy to każdego człowieka. W powieściach pisarki wszystkie bowiem role, które są kobietom zadawane, prowadzą do starości; okrutnej, bo to ona ostatecznie pozbawia je złudzeń. Wtedy nie muszą już nawet nikogo udawać, mogą – w barłogu lub salonie – spokojnie czekać na śmierć. Niczyje. Prawie martwe. Starzeją się więc tak, jak żyły[42] – poza sobą, nie dla siebie.

---

[37] G. Zapolska, *Szmat życia. Powieść*, Warszawa 1912, s. 90-91.

[38] Tamże, s. 95. Z ostatnich prac o pisarce zob. *Życie i twórczość Gabrieli Zapolskiej*, red. H. Ratuszna, A. Jarosz, Stuttgart 2012.

[39] Tamże.

[40] Tamże, s. 97.

[41] Tamże, s. 95.

[42] K. Kozikowska-Koppel, *Psychiczne wymiary starości*, w: *Starość. Wybór materiałów z VII Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ*, pod red. A. Nawareckiego i A. Dziadka, Katowice 1995, s. 138. Autorka zauważa: „Obserwując ludzi możemy zauważyć, że starzeją się tak, jak żyją – jedni cicho i niezauważalnie, inni gniewnie i buntowniczo, jeszcze inni uważnie i refleksyjnie." Por. także zbiór studiów: Zagrożenia w starości i na jej przedpolu, red. M. Halicka, J. Halicki, K. Czykier, Białystok 2010.



Henryk Rodakowski, *Portret ciotki artysty, Babetty Singer*, 1851 r.

Barbara Olech
(Białystok)

DUSZA KOBIETY GINY LOMBROSO-FERRERO, CZYLI W OKOWACH TRADYCJI

Kiedy w 1928 roku – dwa lata po śmierci Marii Grossek-Koryckiej – ukazała się książka *Świat kobiecy*, redakcja „Bluszczu” gorąco zachęcała czytelniczki do jej kupna. W kolejnych numerach pisma umieszczano anonse rekomendujące utwór jako „rewelacyjne dzieło genialnej myślicielki, odsłaniające najtajniejsze głębie kobiecej i męskiej psychiki”[1].

Nazwisko Grossek-Koryckiej było dobrze znane czytelnikom pisma. Owocną, kilkuletnią współpracę z „Bluszczem” rozpoczęła autorka w 1923 roku. Wtedy właśnie w numerze 35 z 1 września opublikowała swój pierwszy felieton z cyklu *Świat kobiecy.* Ostatni ukazał się w numerze 1 z 1926 roku, opatrzony informacją, iż „ciąg dalszy nastąpi”. Nie nastąpił. Grossek-Korycka zmarła 15 kwietnia, o czym 24 kwietnia redakcja „Bluszczu” na stronie tytułowej pisma informowała czytelników. W notce – opatrzonej fotografią pisarki – czytamy:

> Gdy na łamach >Bluszczu< rozpoczęła drukować swój świetny felieton *Świat kobiecy,* potrafiła lapidarnością sformułowań i oryginalnością ujęcia tematu zafrapować wszystkich czytelników.
>
> Był to bowiem jeden z tych wiecznie żywych i wiecznie młodych umysłów, które interesują się tętnem dnia dzisiejszego i na skrzydłach intuicji wybiegają ku dniom jutrzejszym .

---

[1] Po raz pierwszy redakcja „Bluszczu” taką informację umieściła na 4 stronie okładki pisma z 12 maja 1928 roku. Anons zajmował całą stronę. Umieszczono fotografię okładki rekomendowanej książki, wydanej nakładem Towarzystwa Wydawniczego „Bluszcz” oraz przytoczony powyżej tekst i informacje dot. ceny, warunków sprzedaży („cena 7 zł, z poleconą przesyłka pocztową – 7 zł 90 gr.” –należność należało przelać na konto lub przesłać przekazem pocztowym – za zaliczeniem nie wysyłano). Anons ten był wielokrotnie powtarzany (m.in. w numerach 23, 24, 26, 29, 32, 37, 41, 43, 47, 49). „Bluszcz” 1928 nr 21, s. IV.

> „Bluszcz" traci w ś. p. Marii Grossek-Koryckiej jedną z najbardziej zasłużonych współpracowniczek. Literatura polska musi wykreślić z listy żywych talent głęboki i rzetelny[2].

Na przestrzeni kilku lat ukazało się 61 felietonów poświęconych kwestii kobiecej[3]. Podczas prawie rocznej przerwy w ich publikacji (druga połowa roku 1924 i pierwsza połowa roku 1925) na łamach pisma drukowano w odcinkach prozę poetycką *Soliloquia*[4] Grossek-Koryckiej, jej reportaże[5] z Włoch oraz obszerną pracę o poezji Emila Verhaerena[6]. Nic więc dziwnego, że autorkę uważano za nadzwyczaj cennego współpracownika. Regularnie ukazujące się felietony złożyły się w konsekwencji na książkę *Świat kobiecy*, której układ – wyodrębnione tytułami części, zmienione niektóre fragmenty – odbiega od porządku publikacji na łamach pisma. Świadczyć to może o tym, że podjęty przez pisarkę temat był dla niej tak ważny, że widziała konieczność uporządkowania materiału i przygotowania wersji książkowej.

Felietony układają się w przemyślany, spójny ciąg narracyjny, sklamrowany *Wstępem* i *Dokończeniem*[7]. Tym samym czytelnik otrzymuje w 1928 roku przemyślaną książkę – o własnej dramaturgii cykl felietonów, nie zaś nieuporządkowany, przypadkowy zbiór. To ostatnie tak duże i znaczące intelektualnie dzieło pisarki. Refleksje na temat świata kobiecego są głosem dojrzałej kobiety, zamykającej swoje życie. Pisze:

> Nie stoję po niczyjej stronie.
>
> Elipsa mojego życia zamyka się – skończone są już wszystkie moje zainteresowania… Żaden wzgląd osobisty igły mojego sądu nie odchyla ani na prawo, ani na lewo. Ja mam jeszcze tylko jedno jedyne za interes na świecie: świat!
>
> On jeden jeszcze mnie obchodzi. Wydaje mi się, ze wszystkie młode kobiety są mojemi córkami – i że wszyscy młodzi mężczyźni – to moi synowie. Wydaje mi się, ze jestem taką wielką Matką, która mir czyni pomiędzy dziećmi…
>
> Wyświecając im wzajemne ich zasługi i winy, doprowadzam ich do porozumienia.[8]

---

[2] „Bluszcz" 1926 nr 17.

[3] W roku 1923 opublikowano 10 felietonów, w 1924 – 22 (I półrocze), w 1925 roku – 28 (II półrocze), w 1926 – 1.

[4] „Bluszcz" 1924 nr 32, 33, 34.

[5] „Bluszcz" 1924 nr 35, 47, 48 oraz „Bluszcz" 1925 nr 9, 12, 13.

[6] „Bluszcz" 1924 nr 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38.

[7] M. Grossek-Korycka, *Świat kobiecy*, Warszawa 1928; *Wstęp* – s. 1, *Dokończenie* – s. 304.

[8] Tamże, s. 289.

Co skłoniło dojrzałą, doświadczoną życiem Grossek-Korycką do podjęcia tematyki kobiecej? Wprawdzie zawsze w jej utworach wyraźnie zaznaczona była kobieca podmiotowość – od debiutanckich poematów (*Apoteoza*, *Hafciarka*), wczesnej powieści (*Serce*), poprzez filozoficzne rozważania (*Medytacje*), wiersze liryczne – to jednak brakowało bezpośredniego nazwania problematyki kobiecej, brakowało jednoznacznie zdefiniowanego stanowiska w tej kwestii. Wnikliwy czytelnik dostrzegał, iż dokonują się w jej pisarstwie znaczące przesunięcia, których symbolicznym odniesieniem może być przeobrażenie się hafciarki w wieszczkę[9], a zatem odejście od tego, co domowe do tego, co uniwersalne, metafizyczne. Wyraźnie eksponowana figura Doświadczonego Przewodnika w Górach Ducha[10] włącza kobiecy podmiot w krąg postaci realizujących idee wielkiego wtajemniczenia[11].

Wolno przypuszczać, że nie byłoby *Świata kobiecego*, gdyby nie książka Giny Lombroso-Ferrero *Dusza kobiety.* Poglądy włoskiej autorki były szeroko komentowane w Europie, zaś książka – przekładana na liczne języki[12]. Nie wiadomo, czy Grossek-Korycka czytała *Duszę kobiety* w oryginale (znała język włoski, odwiedzała wielokrotnie Italię, interesowała się kulturą włoską[13]), czy też w przekładzie na język francuski[14]. Wiadomo, że lektura książki wyzwoliła w pisarce pasję polemiczną i konieczność wypowiedzenia swoich opinii.

---

[9] Taka figura pojawia się w poemacie *Wieszczka.* Zob. M. Grossek-Korycka, *Wieszczka,* Warszawa 1929.

[10] Figura ta pojawia się w *Medytacjach.* Odnosi się do podmiotu mówiącego, który (poprzez formy gramatyczne) nie kryje swojej kobiecej tożsamości. M. Grossek-Korycka, *Medytacje*, Kraków 1913.

[11] Zob. É. Schuré, *Wielcy wtajemniczeni*, z 20-go wyd. franc. spolszczyła W. Nidecka, Warszawa 1911; zob. także M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994.

[12] Delfina Dolza mówi o przekładzie na 12 języków. Zob. D. Dolza, *Essere figlie di Lombroso. Due donne intellettuali tra '800 e '900*, Franco Angeli, Milano 1990, s. 226.
Z mojej kwerendy wynika, iż do 1926 roku książkę wydano w języku włoskim włoskim, francuskim, angielskim, szwedzkim, niemieckim, holenderskim. Później przełożono ją między innymi na język duński, holenderski, węgierski, rumuński.

[13] Świadczy o tym choćby tom *Dialogi. Italiana* (Warszawa 1914).

[14] W pierwszym felietonie pojawia się nast. *passus*: „Książka jej pod tytułem D u s z a K o b i e t y, już tłumaczona na język francuski, z datą 1922 roku na przedmowie autorki, jest więc aktualnością najświeższą". „Bluszcz" 1923, nr 35, s. 308.
Można tę informacje odczytywać dwojako: jako wskazówkę dla potencjalnych czytelniczek znających język francuski lub jako bezpośrednie źródło inspiracji.

Zarówno *Dusza kobiety*, jak i *Świat kobiecy* są dziełami dojrzałych kobiet, należących do tego samego pokolenia[15], wnikliwie obserwujących zachodzące przemiany obyczajowe na początku XX wieku. Owa dojrzałość przejawia się w książkach na wielu płaszczyznach: emocjonalnej, społecznej, intelektualnej, aksjologicznej, ale także artystycznej (warsztatowej). W jakimś stopniu obie autorki dążą do zbilansowania własnej drogi życiowej poprzez określenie miejsca kobiety w nowej, powojennej rzeczywistości. Rekapitulacja w znacznej mierze zasadza się na ekspozycji powinowactwa duchowego z innym kobietami. Podobne zjawiska, sytuacje, doświadczenia zyskują jednak odmienną interpretację. Konieczne wydaje się w tym miejscu zwrócenie uwagi na formuły tytułowe obu książek, ponieważ w znacznym stopniu wyznaczają one sposób prezentacji zagadnienia.

Lombroso formułą „dusza kobiety" zawęża ogląd problematyki, skupiając uwagę na wyizolowanym, duchowym aspekcie egzystencji kobiet, ograniczając ich funkcjonowanie w świecie do ról kulturowo spetryfikowanych i usankcjonowanych. Grossek formułą „świat kobiecy" wprowadza kobietę w przestrzeń, która do tej pory była wyraźnie zdominowana przez pierwiastek męski. Otwiera zatem ów świat kobiecości i tworzy projekt obecności kobiet w zmienionych kulturowo i historycznie warunkach. Przy czym nie jest to projekt radykalny, wpisujący się w nurt wojującego feminizmu, ale w sposób ewolucyjny projektujący niezbędne przeobrażenia, które mają doprowadzić do triumfu kobiecości. W ostatnim – publikowanym na łamach „Bluszczu" – felietonie Grossek-Korycka pisze:

> Odkąd zaczęłyśmy emigrować z ciasnego naszego królestwa coraz tłumniej i coraz zupełniej na szeroki świat, cnoty nasze zaczęły gasnąć tam, w tych wielkich otwartych przestrzeniach – a wady uwypukliły się i nabrały koloru.
>
> Braki nasze dały się odczuć i nam, i drugim. Dlatego to zamiast staroświeckiego ubóstwienia, kobieta coraz częściej spotyka się z nieżyczliwą krytyką. Występuje gynefobia: Weininger i Nietzsche. Charakter mężczyzny wydaje się dziś lepszym niż kobiety, bo mężczyzna obraca się wciąż na tym samym terenie, do którego przystosował się odwiecznie, a na którym kobieta znalazłszy się jest nie u siebie. […]
>
> Czy to znaczy, że będziemy naśladować mężczyznę? – Nie! nie będziemy naśladować mężczyzny, w i r y l i z o w a ć s i ę także nie będziemy. Wszelkie

[15] Gina Lombroso-Ferrero urodziła się w 1872 roku, Grossek-Korycka w 1868 roku. W momencie publikacji *Duszy kobiety* Lombroso miała 48 lat, co uznawane było za wiek dojrzały. Grossek-Korycka zaczyna pisać swoje felietony na łamach „Bluszczu" w wieku 55 lat.

naśladownictwo jest tworem martwym, po którym znać, że powstał sztucznie, że mu brak tego wielkiego, życiodajnego wstrząsu, w którym poczyna się dzieło żywe. […]

Zamiast tej kobiecości prymitywnej, która w nas stopniowo zamiera, do której na próżno nawoływać, na próżno nas zawracać!... „przeżytych kształtów żaden cud nie wróci do istnienia".

Ewolucja rozwinie w nas nową, wyższego porządku kobiecość.[16]

***

Gina Lombroso-Ferrero – autorka *Duszy kobiety* – należała do najświatlejszych osób swojego pokolenia[17]. Córka słynnego antropologa i kryminologa – Cesarego Lombroso – odebrała staranne, wszechstronne wykształcenie[18]. Ulegając sugestiom rodziców, podjęła studia humanistyczne na Uniwersytecie Turyńskim. W 1897 roku uzyskała dyplom z wyróżnieniem w zakresie literatury i filozofii. Zdecydowała się wówczas na realizację swego pierwotnego marzenia i rozpoczęła studia na Wydziale Lekarskim, który ukończyła w 1901 roku. W domu rodzinnym spotykała najwybitniejsze postaci przełomu wieków: intelektualistów, uczonych, artystów.

Współuczestniczenie w pracach prowadzonych przez ojca jasno określiło fascynacje intelektualne Giny Lombroso-Ferrero. W założonym w 1880 roku przez Cesare Lombroso piśmie „Archivio di psichiatria" Gina Lombroso pełniła najpierw funkcje administracyjne, redakcyjne, a potem stała się współpracownikiem naukowym[19]. Silna więź

[16] M. Grossek-Korycka, *Świat kobiecy,* „Bluszcz" 1926, nr 1, s. 7.

[17] Zob. D. Dolza, dz. cyt.; V. P. Babini, *In the name of father. Gina and Cesare Lombroso*, w: *More than pupils. Italian Women in Science at the Turn of the 20th Century,* edited by V.P. Babini and R. Simili, Firenze 2007, s. 75-105; M. Calloni, *(Auto)biografie di intellettuali ebraiche italiane: Amelia Rosselli, Laura Orvieto e Gina Lombroso*, w: *Visioni in/sostenibili. Genere e intercultura*, a cura di C. Barbarulli e L. Borghi, Cagliari, CUEC, 2003, s. 139-158.

[18] W rodzinie Cesarego Lombroso wszystkie dzieci były traktowane jednakowo – bez względu na płeć. Stąd wykształcenie Giny Lombrosos było podobne temu, jakie odebrali jej trzej bracia. Taki model wychowania w II połowie XIX wieku we Włoszech i w Europie był wyjątkowy (równość bez względu na płeć i jednakowe szanse edukacyjne). Starsza o rok siostra Giny – Paola – porzuciła studia akademickie, wybierając samokształcenie i prywatną edukację, głównie w zakresie pedagogiki i psychologii. Paola Lombroso była uznaną dziennikarką, pisarką (szczególnie literatury dla dzieci), pedagogiem oraz działaczem społecznym.

[19] Artykuły Giny Lombroso ukazywały się na łamach pisma w latach 1899–1932. Opublikowała tam choćby: *L'atavismo nel delitto e l'origine della specie*; *Ambliopia*

z ojcem wyznaczyła jeden krąg jej działań – naukowych, w zakresie psychiatrii i kryminologii[20]. Drugi krąg – nie mniej ważny – stanowiła kwestia kobieca. Zainteresowania tą problematyką łączyć należy z wpływem, jaki na Ginę Lombroso i jej siostrę wywarła – bywająca w ich domu w latach 80. XIX wieku – Anna Kuliscioff[21], uważana za jedną z czołowych feministek włoskich. Jej niezależność, błyskotliwość umysłu, odwaga w głoszeniu nowego modelu kobiecości[22] wzbudzały żywe zainteresowanie.

Gina Lombroso ze szczególną intensywnością włączyła się w działania na rzecz kobiet jako kobieta dojrzała[23], o ustalonej już pozycji w świecie naukowym. Jej florencki dom od 1916 roku stał się miejscem spotkań i wymiany zdań elity intelektualnej miasta. Wspólnie z Amelią Rosselli i Olgą Monsani zakłada w 1917 roku „L'Associazione divulgatrice donne Italiano" (Addi) – stowarzyszenie stawiające sobie za cel zachęcenie (zdopingowanie) Włoszek do udziału w naukowych, społecznych, politycznych, kulturalnych inicjatywach kraju. A zatem wyjście z przestrzeni prywatnej w przestrzeń publiczną.

---

isterica guarita con l'ignatia; *Pazzia morale da nephrite*; *Embriologia delle forme pazzesche*; *La vita del papà*; *Antenati di Lombroso*; *L'accrescimento del delitto a la mitezza delle pene secondo Cesare Lombroso*; *Genio e degenneratzione*; *Accuse-nuove ed accuse antiche contro l'Antropologia criminale*; *Come mio padre venne al'antropologia cultural*; *La fantasia e la criminalità femminile.*

[20] Świadczą o tym jej prace o charakterze społeczno-antropologicznym: *I vantaggid della degenerazione* (1904), *La tragedie del progresso meccanico. Origine – Ostacoli – Trionfi – Sconquassi del macchinismo* (1930), *Le Retour a la Prospérité. Les erreurs du passé et les taches de l'avenir* (1933), a także poświęcone życiu Cesare'a Lombroso: *Cesare Lombroso. Appunti sulla vita. Le opera* (1906 – współautor Paola Lombroso), *Vita di Lombroso* (1924), *Cesare Lombroso. Storia Della Vita e delle opere narrate dalla figlia* (1915).

[21] Zob. D. Dolza, dz. cyt., rozdz. *L'incontro con Anna Kuliscioff e con il socialism,* s. 60-88.
Gina Lombroso po śmierci Kuliscioff napisała artykuł jej poświęcony – *„Il suo fascino", in fascicolo „In memoria di A. Kuliscioff"* (w: „Critica sociale" 1926, nr XXXVI).

[22] Kuliscioff opowiadała się za równością społeczną, powszechnym dostępem kobiet do edukacji, pełnią praw politycznych, zrównaniem płac. Uważała, że kobiety pozostające w domu i świadczące pracę na rzecz rodziny powinny być opłacane. Twierdziła, że brakuje solidarności kobiecej, a poglądy wielu kobiet mają charakter reakcyjny. Dominacja mężczyzn przez wieki sprawiła, że historia kobiet jest zapisem ich męczeństwa.
Zob. A. Kuliscioff, *Il monopolio dell'uomo.* (http://en.fondazionefeltrinelli.it/dm_0/FF/Feltri-nelliPubblicazioni/allegati/testoritrovato/0012.pdf)

[23] Lombroso – jak na ówczesne warunki – późno zakłada rodzinę (w wieku 29 lat), późno zostaje też matką (w wieku 31 i 38 lat).

Okres florencki w biografii Lombroso (1916–1930) jest czasem jej wzmożonej aktywności pisarskiej o problematyce kobiecej[24]. Zwrot w tym kierunku tłumaczyć można wydarzeniami historycznymi. I wojna światowa była dużym wstrząsem dla Europejczyków. Odszedł w niebyt pewien model kulturowy, a w nowej powojennej rzeczywistości jeszcze wyraźniej rysował się problem nierozwiązanej kwestii kobiecej. Zachodzącym procesom demokratyzacji, laicyzacji, masowości kultury, technicyzacji towarzyszył lęk. U wielu – w tym także u Lombroso – lęk związany z przyszłością kobiet, rodziny, dzieci. Autorka *Duszy kobiety* ma potrzebę zmierzenia się z tymi lękami i wypracowania odpowiedzi na nurtujące współczesność pytania. Czuje się odpowiedzialna i jako naukowiec – lekarz, antropolog, i jako humanista.

Lombroso w tym momencie musi się zmierzyć z dwoma modelami – silnie mizoginistycznym, prezentowanym także w pracach ojca, który był dla niej największym autorytetem – i nowoczesnym, anarchistycznym, który obecny był w postawie i pracach Anny Kuliscioff, Anny Marii Mozzoni. Nie identyfikując się w pełni w tym czasie z żadnym, pisze i wydaje dwie broszury[25], które potem wejdą w skład książki *Dusza kobiety.* Książka ta ma charakter zachowawczy. Jest egzemplifikacją poszukiwań argumentów na rzecz utrwalenia istniejącego modelu poprzez pozorną modernizację relacji między mężczyznami i kobietami. Gina Lombroso-

[24] Pisze i publikuje artykuły (po włosku i francusku): *La questione della donna e le sue difficoltà* (1917); *L'origine normale di talune pazzie nella donna* (1917); *Dispotismo e mania persecutrice nelle donne mature* (1917); *La psico logia Della donna normale in relatzioneai suoi delitti e alle passioni: psicosi sue peculiari* (1917); *La psychologie de la femme et son rôle futur* (1917); *La psychologie de la femme et sa fonction* (1917); *Dell'influenza della fantasia femminile sulla pazzia della donna* (1924); *La crudeltà della donna delinquente nei suoi rapporti con de la femme normale* (1925); *I delitti femminili e le nuove professioni della donna* (1930). Wydaje książki: *Riflessioni sulla vita. L'anima della donna. Libro I: La tragica posizione della donna* (Firenze 1917); *Riflessioni sulla vita. L'anima della donna. Libro II: Conseguenze dell'altruisto* (Firenze 1918); *Il pro e il contro. Riflessioni sul voto alle donne* (Firenze 1919); *L'anima della donna* (Bologna 1920); *La donna nella vita. Riflessioni e deduzioni* (Bologna 1923); *Anime di donna. Vite vere* (Bologna 1925); *La donna nella società attuale* (Bologna 1927); *Nuove vite di donna. Autobiografie raccolte da Gina Lombroso* (Bologna 1929).

[25] *Riflessioni sulla vita. L'anima della donna. Libro I: La tragic posizione della donna*, Addi, Firenze 1917; *Riflessioni sulla vita. L'anima della donna. Libro II: Conseguenze dell'altruism*, Addi, Firenze 1918.

Ferrero wykorzystuje w tym celu swoją wiedzę psychologiczną i humanistyczną, a także doświadczenie pisarskie[26] i dziennikarskie.

Dobra znajomość strategii pisarskich skłania autorkę do wyboru formy eseistycznej, pozwalającej na prezentowanie osobistych przemyśleń z wykorzystaniem wiedzy filozoficznej, psychologicznej, społecznej. *Duszę kobiety* opatruje Lombroso dwiema dedykacjami, o zróżnicowanym charakterze[27]. Pierwsza (jednozdaniowa) – „Scrivo per quelli che soffrono"[28] – umieszczona jest na stronie tytułowej książki tuż po tytule. Jest to nawiązanie do opinii Anny Kuliscioff, która eksponowała w swoich wystąpieniach cierpienie kobiet. Druga dedykacja – rozbudowana – ma charakter osobisty. Skierowana jest do dziesięcioletniej Niny[29] – córki autorki – której pisarka chce ofiarować swoje własne doświadczenia („ciemne głosy duszy"[30]), by chronić ją przed niepokojami, lękami, błędnymi decyzjami w dorosłym życiu. Adresatka jest na progu dojrzałości, przed nią inicjacja w dorosłość. Można więc mówić, że jest to w jakiejś mierze moment graniczny.

Dwie dedykacje uruchamiają dwie przestrzenie dyskursu – intymną i publiczną. Ich rolą – zgodnie z tradycją – jest pozyskanie przychylności dla prezentowanych tez. Mamy tu do czynienie z toposem przedstawienia dzieła, z funkcją prezentacyjno-rekomendującą[31]. Autorka jest świadoma konieczności budowania relacji z odbiorcą poprzez oddziaływanie nie tylko na jego intelekt, ale także na emocje. Powinowactwo duchowe z wszystkimi cierpiącymi (w domyśle przecież tkwi określony podmiot – kobiety) wzmacniane jest poprzez odwołanie sie do figury

---

[26] Lombroso pisała książki dla dzieci: *Le commedie di Leo e Nina* (1916); *Altre commedie di Leo e Nina* (1923); *Le meraviglie di un „Camping"* (1924); *Viaggio di Leo nell'America del sud* (b.d.).

[27] We fragmentach drukowanych na łamach „Bluszczu" dedykacji nie zamieszczono.

[28] „Piszę dla tych, którzy cierpią" (tł. własne) [28]. G. Lombroso, *L'anima della donna. Riflessio sulla vita*, Zanichelli, Bologna 1920, str. tytułowa.

[29] „A te, mia Nina, dedico queste pagine. […] Leggi allora questo libro, o mia Nina; per te l'ho scritto e per allora. […] Possano queste pagine, o mia cara, risparmiarti qualcuna dell angoscie che attendono ogni nuova vita. É l'umile, grande e spesso, ahi! vano desiderio di ogni mamma." G. Lombroso, dz. cyt., s. V-VI (*Dedica*).

[30] Tłum. własne. Lombroso, dz. cyt., s. VI.

[31] O roli i funkcji dedykacji pisze m.in. H. Markiewicz w artykule *Jak się dawniej dedykacje pisały* („Teksty Drugie", 2002, nr 4). Zob. także: K. Tutak, *Dedykacja w świetle genologii lingwistycznej,* „LingVaria", 2010, nr 1. Autorka uznaje „dedykację za gatunek paraktekstowy (ściślej perytekstowy), pełniący funkcję komentarza metatekstowego" (s. 126).

matki (druga dedykacja). Jeśli zatem refleksje mają być wskazówką na dorosłe życie własnego dziecka, czemuż nie miałyby być drogowskazem dla innych kobiet? Ten przemyślany zabieg poświadcza liczenie się Lombroso z wirtualnym odbiorcą.

Znajomość psychologii, strategii interpersonalnych oraz retoryki manifestuje się także w przedmowie (*Prefazione*)[32], którą autorka poprzedza merytoryczny wywód. Dokonując autoprezentacji, deprecjonuje swój status w świecie intelektualnej refleksji. Zastrzega, iż książka nie ma charakteru naukowego, nie jest wynikiem szczegółowych badań psychologicznych i filozoficznych. To jedynie spontaniczne uwagi na temat kobiet, refleksje dotyczące trudów egzystencji, których można uniknąć. Bezpośrednim impulsem do napisania książki jest lęk przed postępującą we współczesnym świecie „maskulinizacją" kobiet[33]. Lombroso stawia sobie za cel przekonanie kobiet i mężczyzn, że konieczna jest walka z tą tendencją. Emancypowanie się kobiet traktowane jest zatem przez nią w kategoriach medycznej anomalii, wymagającej natychmiastowej interwencji. Przedstawiając się jako skromny adept nauk ścisłych, wprowadza autorka topos afektowanej skromności. Ten zabieg ma ją podwójnie uwiarygodnić: jako tę, dla której mowa serca – intuicja – jest kategorią nadrzędną i jako tę, która wtajemniczona w świat rozumu, odkrywa „pułapki" płynące z jego dominacji w życiu kobiety. Założenie takie implikuje i styl obranego dyskursu: nie naukowy, nie publicystyczny, a eseistyczny. Synkretyzm tej formy pozwala na większą swobodę w eksponowaniu osobistych przemyśleń, dygresyjność, fragmentaryczność[34].

[32] G. Lombroso, dz. cyt., s. IX-X.

[33] Maskulinizacja jest terminem medycznym, określającym występowanie u kobiet cech somatycznych męskich, związanych z zaburzeniami hormonalnymi (nadmiar androgenów). W końcowych partiach książki pojawia się ostrzeżenie przed kobietami w garniturach, które są jedną z przyczyn upadku moralności (Lombroso, dz. cyt., s. 210).
Lęk przed przemianami kulturowymi, społecznymi i cywilizacyjnymi, zachodzącymi po I wojnie światowej był w przypadku Lombroso tak silny, iż napisała i opublikowała w Turynie w 1930 roku książkę *Le tragedie del progresso meccanico* (*Tragedie mechanicznego postępu* – tłum. własne).

[34] Esej jako gatunek doczekał się szczegółowych badań. R. Sendyka, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006. Zob. także: W. Głowala, *Próba teorii eseju literackiego*, „Acta Universitatis Wratislaviensis"1965, nr 40; K. Dybciak, *Inwazja eseju,* „Pamiętnik Literacki" 1977, z. 4.

Dusza kobiety składa się z pięciu ksiąg[35]. Refleksje w nich zawarte ogniskują się wokół wyraźnie zarysowanych dominant – tragiczności losu kobiet (księga I), duszy kobiety (księga II), inteligencji (ksiega III), miłości (ksiega IV) i sprawiedliwości (księga V).

Księgę I – *Alterocentryzm i tragiczne położenie kobiety*[36] – otwiera rozbudowany, nacechowany lirycznie opis świata natury:

> Zdarza się nieraz, gdy długo wpatrujemy się w krajobraz alpejski, że zarysy, początkowo jasno odcięte na niebie, zaczynają się nam mącić w oczach: występują wyniosłe szczyty i głębokie doliny, spady wód i zwały śnieżne, które przed chwilą zaćmiewało słońce, tak, że przejście, początkowo łatwe do pokonania lub okrążenia, zaczyna się gmatwać, aż wreszcie staje się zadaniem prawie nad siły. Tak samo bywa i w życiu. Kiedy spojrzymy na nie po raz pierwszy, kiedy źrenice nasze, nienawykłe jeszcze do żywego blasku dziennego, widzą jedynie ogólny zarys, wydaje się nam proste i łatwe; trudności, jakie mamy pokonywać, to po prostu igraszki dziecięce. Stopniowo jednak, w miarę, jak oczy oswajają się ze światłem, a doświadczenie wzmaga ostrość wzroku, oblicze świata poczyna sie komplikować. Dostrzegamy wtedy, że równiny i góry zlewają się ze sobą nie do rozdzielenia, i najdrobniejsza zmiana, dokonana w jednym miejscu, odbija się we wszystkich pozostałych. Zdajemy sobie wówczas sprawę, iż przesunięcia, początkowo pozornie tak łatwe, są przeraźliwie żmudne, zawikłane i niebezpieczne.[37]

Ta literacka introdukcja pozornie nie ma nic wspólnego z sygnalizowaną w tytule książki problematyką. Jej obecność jest tym bardziej zaskakująca, że pojawia sie tuż po wyodrębnionej w tytule części pro-

---

[35] I – *La tragica situazione della donna*; II – *L'anima. Pregi – difetti – vantaggi e svantaggi*; III – *L'intelligenza;* IV – *L'amore*; V – *La giustizia*. G. Lombroso, dz. cyt.

[36] Taki tytuł nadała I księdze nieznana tłumaczka fragmentów książki opublikowanych na łamach „Bluszczu". O tym, że jest to kobieta, świadczy forma gramatyczna użyta w przypisie („Bluszcz" 1928, nr 31, s. 15). Zob. G. Lombroso, *Dusza kobiety,* „Bluszcz" 1928, nr 29, s. 12.

Książka Lombroso w polskim obiegu czytelniczym nie istniała. Fragmenty jej – w nieznanym tłumaczeniu – opublikował „Bluszcz" dopiero w drugiej połowie 1928 roku, a więc wtedy, gdy już na rynku księgarskim funkcjonował *Świat kobiecy* Grossek-Koryckiej. Z książki Lombroso – liczącej w oryginale 263 strony – przedrukowano fragmenty księgi I i II.

Zob. G. Lombroso, *Dusza kobiety,* „Bluszcz" 1928 nr 30, s. 12-14; nr 31, s. 15-16; nr 32, s. 13-14; nr 34, s 10-11; nr 35, s. 11-12; nr 36, s.13-14; nr 41, s. 13-14; nr 43, s. 12-13; nr 47, s. 12-13.

Druk tłumaczenia z jakichś powodów został przerwany, choć w numerze 47 pojawia się informacja „d.c.n.". Redakcja nigdy stosownych wyjaśnień nie umieściła.

[37] G. Lombroso, *Dusza kobiety. Księga I. Alterocentryzm i tragiczne położenie kobiety*, „Bluszcz" 1928, nr 30, s. 12.

blematyce – *Trudności kwestii kobiecej* (*Le difficolta del problema della donna*). A jednak mamy tu do czynienia z jasno zarysowaną postawą autorki nie tyle wobec świata natury, ile – pośrednio – wobec zachodzących przemian społecznych i obyczajowych. Lombroso uprzedza, iż każda – nawet najmniejsza – zmiana powoduje naruszenie istniejącego układu, pociąga za sobą nieprzewidywalne konsekwencje. Eksponując aspekt doświadczenia, stawia się w roli arbitra, zdolnego z przenikliwością rozstrzygać zawikłane kwestie kobiece. Zmetaforyzowany wywód – *de facto* – ma charakter epistemologiczny: przeciwstawia poznanie pozorne (złudne) – poznaniu prawdziwemu. Temu też służy ciąg pytań retorycznych dotyczących kondycji kobiet, z wyeksponowaniem tezy, iż nie było „przed wojną w społeczeństwie nowożytnym wiekszej niesprawiedliwości niż położenie kobiety”[38]. Proste pytania generują oczywiste odpowiedzi, ze wskazaniem winy po stronie mężczyzn. Lombroso, chcąc przekonać czytelników, że kierowanie się uproszczonymi sądami nie prowadzi do konstruktywnych rozwiązań, przyznaje, że sama przez długi czas nie miała najmniejszych wątpliwości w kwestii położenia kobiet. Pisze:

> Jednak powoli, w miarę, jak czas pozwalał mi poznawać dno własnej duszy, dno wspólne wszystkim kobietom, a które młodość snadnie zakrywa, w miarę, jak doświadczenie odsłaniało mi wszystkie wyniki sprawy kobiecej w stosunku do kobiety samej i do społeczeństwa, przekonywałam się, że owe pozorne niesprawiedliwości wypływają z czegoś bez porównania głębszego i bardziej niezwalczonego, niż gwałt lub krzywda społeczna. Przekonywałam się, że zawisły od powołania kobiety, od szczególnych skłonności, jakie to powołanie niewidoczne w nas wszystkich rodzi, tak w tych, które potrafią je z siebie strącić, jak i w tych, które nie potrafią; w tych, które poddają mu się pokornie, i w tych, które dumnie rzucają mu wyzwanie.
>
> Przekonywałam się, że niesprawiedliwości zależą od harmonii społecznej, dla której potrzebni są mężczyźni i kobiety o rozmaitych cechach i powołaniach, tak jak potrzebne są piszczałki rozmaitej długości dla muzycznej harmonii organów.[39]

Mądrość, którą chce się Lombroso dzielić z czytelnikami, płynie nie tylko z doświadczeń życiowych, ale także – a może nawet przede wszystkim – z odwagi penetracji własnej jaźni. To, co zewnętrzne, łączy się w planie refleksji z tym, co intymne. Rozmyślanie o kondycji kobiety prowadzi do konkluzji o charakterze archetypicznym. D o j r z a ł y

[38] Tamże, s. 13.
[39] Tamże, s. 13.

wiek, a taką formułą posługuje się świadomie autorka, pozwala widzieć więcej i rozumieć więcej, ustalić hierarchię wartości, dokonać korekty poglądów i postaw[40]. Topos starości (dojrzałości) jest przez Lombroso traktowany instrumentalnie. Posłużenie się nim uprzywilejowuje mówiącego, daje mu mentalną, ale i egzystencjalną przewagę nad odbiorcami. Konsekwentnie budowana idea wspólnoty wszystkich kobiet – i tych świadomych swego posłannictwa w świecie, i tych nieświadomych – wymaga od autorki ekspozycji aksjomatów, które stanowią podwaliny myślowego systemu. Punktem wyjścia jest mało oryginalna teza o odrębności, różności kobiet i mężczyzn.

Gina Lombroso – pomna mizoginistycznych koncepcji – nie stosuje wartościowania: lepszy – gorszy, wyższy – niższy. Pozornie nie buduje światów wobec siebie opozycyjnych. Wykładana w introdukcji idea harmonii ma się przekładać na komplementarność wobec siebie świata kobiet i świata mężczyzn. Ich autonomiczność wynika nie tylko z różnic fizycznych, obszaru działań kobiet i mężczyzn, ale przede wszystkim z odmienności moralnej. To jest – zdaniem Lombroso – podstawa, z której wszystkie inne różnice wyrastają. Pisze: „kobieta jest alterocentrystką: ośrodkiem swojej radości, swojej ambicji nie czyni siebie samej, ale istotę, którą kocha i przez którą pragnie być kochana: męża, dzieci, ojca przyjaciela itp., gdy tymczasem mężczyzna celem swoich przyjemności, czy ambicji, czyni sam siebie”[41]. Ta konstatacja leży u podstaw budowanego przez nią systemu.

Chcąc złagodzić moralne cierpienie kobiet, buduje model oparty na eksponowaniu macierzyństwa jako wartości nadrzędnej w życiu. Zdaniem Lombroso, są dwa bodźce – miłość i ambicja – które stymulują ludzkimi działaniami, mającymi na celu pozostawienie własnego śladu w wieczności. I choć nie są one przypisane do żadnej płci, to jednak „miłość jest częstszą pobudką życiową kobiecą, aniżeli męską”[42]. Definiowanie kobiecości w jej książce dokonuje się zatem poprzez miłość, której immanentną cechą jest zdolność do poświęcenia – najpełniej realizująca się w macierzyństwie. W ten sposób – jak słusznie zauważa

[40] Na temat starości zob. *Egzystencjalne doświadczenie starości w literaturze*, pod red. A. Glenia, I. Jokiel, M. Szladowskiego, Opole 2008; *Dojrzewanie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej*, pod red. S. Kruka, E. Flis-Czerniak, Lublin 2006; R. Przybylski, *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 1998.

[41] G. Lombroso, *Dusza kobiety. Księga I. Alterocentryzm i tragiczne położenie kobiety*, „Bluszcz” 1928, nr 30, s. 13.

[42] Tamże, s. 15.

Delfina Dolza[43] – Gina Lombroso przypisuje kobietom swoiste cechy (niezbywalne i niezmienne), bo warunkowane biologicznie. Są to zarazem cechy dystynktywne, odróżniające kobietę od mężczyzny i definiujące ją na zasadzie lustrzanego odbicia, z położeniem nacisku na komplementarność. W *Duszy kobiety* czytamy:

> Kobiecie brak kręgosłupa, jakim egocentryzm obdarzył mężczyznę; dlatego potrzebuje ona mężczyzny, potrzebuje punktu stałego, który nie ma jej skłonności do ciągłych zmian i kołysań; który nie wydałby jej na łup wszystkich prądów i wiatrów, co rozpraszają jej siły; potrzebuje mocy, zdolnejześrodkować jej zapał i pchnąć w pożądanym kierunku. […] Albowiem inteligencja kobiety nie zasadza się na rozumowaniu, lecz na intuicji; intuicja zaś, gdy znajdzie się niespodziewanie w obliczu jakiegoś wniosku, z pominięciem szczebli, którego do niego prowadzą, mąci się, a bardziej jeszcze traci grunt, co do praktycznych skutków, jakie z owych wniosków należałoby wyciągnąć. Zatem kobieta im inteligentniejsza, tym wyraźniej czuje potrzebę oparcia się o inteligencję odmienną od niej, która by ją dopełniła, oświeciła, pozwoliła wyzyskać własną intuicję.[44]

Kiedy Gina Lombroso opisuje kobietę i mężczyznę, często mówi o ich wzajemnym dopełnianiu się, istotnym ze względu na ontologiczną różność. Jednak zazwyczaj tak rozkłada akcenty, iż z wywodu jednoznacznie wynika zależność kobiety od mężczyzny. Kontrowersyjnie brzmi teza, że ze względu na swój alterocentryzm kobieta jako indywiduum właściwie nie jest zdolna do pełnej samorealizacji. Lombroso pisze:

> Uczyniwszy ośrodkiem uczucia, zatem *zadowolenia*, miłość innych istot żywych poza sobą, *kobieta nie jest w stanie osiągnąć sama, bezpośrednio, własnymi siłami i rozumem – przedmiotu swego uczucia*. Przez tę swoją fatalną miłość dla innych – fatalnie zależy od innych. […] Jej los leży w rękach przypadku[45].

Tragiczność położenia kobiety – zdaniem autorki *Duszy kobiety* – tkwi w fenomenie miłości, który dla kobiety jest esencją egzystencji. Czyniąc innych centrum swojego życia, naraża się na ustawiczny, tragiczny dramat niezrozumienia, zagubienia, alienacji. Empatyczny stosunek do innych jest źródłem cierpienia. Prymat serca nad rozumem prowadzi do zawężenia perspektywy oglądu świata, ucieczki przed tym, co publiczne, w sferę prywatności. Kobieta, by się spełnić – powiada Lombroso – potrzebuje mężczyzny i trwałego z nim związku, najlepiej

---

[43] D. Dolza, dz. cyt., s. 210.

[44] G. Lombroso, *Dusza kobiety. Księga I. Alterocentryzm i tragiczne położenie kobiety*, „Bluszcz” 1928, nr 32, s.13.

[45] Tamże, s.13.

w formie małżeństwa. Czyniąc podstawowym wyróżnikiem kobiecości macierzyństwo, apoteozuje Lombroso rodzinę. Delfina Dolza[46] uważa, że na przemyślenia Giny Lombroso-Ferrero na temat rodziny i roli kobiety w niej mogła mieć wpływ bliska jej tradycja żydowska. Jednak – jak trafnie badaczka zauważa – model kobiety w judaizmie akcentuje jej świadomą akceptację swego miejsca w rodzinie, uznawanego za uprzywilejowane i dającego pełną satysfakcję. Choć był to zapewne punkt odniesienia, to jednak w pismach Lombroso został ukształtowany inny model – tragiczny. Wybory czynione przez kobiety okupione są cierpieniem, niezrozumieniem. Dopuszczalna jest tylko realizacja wewnątrz rodziny, a wszelkie zbliżanie się do pełni życia przynosi świadomość, że jest to nieosiągalne ze względu na determinizm płciowy. Funkcję kompensacyjną pełnią stabilne relacje, które mają zapewnić kobiecie poczucie bezpieczeństwa i chronić jej wrażliwość.

Zderzając ze sobą altruizm i egoizm, miłość i ambicję, intuicję i rozum, wyznacza pisarka naturalne, jej zdaniem, obszary funkcjonowania kobiet i mężczyzn, które pokrywają się ze sferami: prywatną (domową) i publiczną. Przestrzeń domowa generuje określone – usankcjonowane tradycją – zachowania, wpisujące się w werbalizowaną przez autorkę triadę cech dystynktywnych kobiecości: intuicję, pasję i aktywizm. Cechy te wyznaczają pola i charakter działań. Utwierdzają stałość społecznie istniejących ról: matki, żony, przyjaciółki, pani domu. Intuicyjny ogląd świata, brak dystansu wobec zdarzeń – emocjonalizm i sentymentalizm – nie pozwalają kobietom realizować się w świecie nauki, polityki, kultury. Zawężając obszar kobiecych działań do przestrzeni prywatnej, nie widzi autorka potrzeby wszechstronnego kształcenia kobiet. Argumentuje to rzekomym nadmiernym ich rozproszeniem, wszechstronnymi zainteresowaniami, brakiem specjalizacji, niechęcią do kierowania się z góry ustalonymi teoriami. Ta swoista niepokorność kobiet wobec dogmatycznego myślenia ma korzenie w przypisanym im instynkcie macierzyńskim. Paradoksalnie – mówi Lombroso – kobieta jest jak doskonały logik, kiedy działa nieświadomie[47]. Tradycyjny, męski model edukacji zabija wrodzone talenty i umiejętności.

Teza o inności kobiet i mężczyzn – warunkowana biologicznie – zostaje przeniesiona na sferę intelektualną. W sposób demagogiczny formułowane argumenty mają prowadzić do przekonania, że feminizm

---

[46] D. Dolza, dz. cyt. s. 231-233.

[47] Lombroso, *L'anima della donna*, dz. cyt., s. 187-195.

jest tylko chwilową modą, a zadaniem silnych, mądrych kobiet jest wzmocnić i odnowić tradycję, wzbogacając ją o elementy współczesności. Geniusz kobiecy – zdaniem Lombroso – przez wieki znajdował swe ujście w inspirowaniu i wspieraniu mężczyzn w ich działaniach[48]. Ta opinia nosi cechy osobistego wyznania – pośrednio mówi o relacjach Giny Lombroso z jej ojcem Cesarem Lombroso, relacjach kształtowanych na zasadzie podwójnej podległości: mistrz – uczeń, mężczyzna – kobieta.

Poglądy Giny Lombroso na temat kobiet, ich edukacji są bardziej radykalne w swym konserwatyzmie niż jej ojca, uważanego za mizoginistę. Cesare Lombroso, określając sferę domową jako uprzywilejowaną przestrzeń kobiecej ekspresji, nie wykluczał kobiet ze sfery publicznej pod warunkiem, że przestrzegana jest hierarchia płci[49]. W myśleniu swoim stosował więc kategorie: wyższość (odniesiona do mężczyzn) i niższość (w stosunku do kobiet). Gina Lombroso ucieka od takiej stygmatyzacji. Jednak kategoria inności (różności) – choć semantycznie obojętna, nie wartościująca – zastosowana do obszarów działań kobiet i mężczyzn okazuje się być skuteczną zaporą, która nie dopuszcza do przenikania się tych dwóch obszarów. Kobieta – bez względu na odebrane wykształcenie – w przestrzeni publicznej jest na prawach intruza. Kompensacją ma być teoria o jej wyższości etycznej, wynikającej z altruistycznego podejścia do świata, z łączenia swojej misji z miłością. A przecież – powiada Lombroso – dla świata ważniejsza jest moralność niż intelekt. I tu tkwi przewaga kobiet. Moderniści mieli złudne poczucie wiary, że zlikwidowanie różnic da szczęście. Tymczasem „szczęście to nie but, który pasuje na każdego"[50]. W naturze nie ma ani równości, ani wolności, ani wzajemności. Harmonia osiągana jest przez scalanie odmiennych elementów. Przywoływanie argumentów na rzecz analogii między światem natury a relacjami między mężczyzną a kobietą prowadzi do konkluzji, iż różnice są esencją egzystencji[51].

---

48 Zostaje tu przypisana kobietom rola „robotnic za kulisami". Zob. A. Gajewska, *Hasło: feminizm*, Poznań 2008, s. 28-34.

49 D. Dolza, dz. cyt., s. 230. Zob. także: V.P. Babini, dz. cyt.

50 Tłum. własne. G. Lombroso, *L'anima della donna,* dz. cyt., s. 211.

51 Ten fragment tekstu Giny Lombroso ma charakter przemyślanych pod względem retorycznym pytań, z powtarzaną wielokrotnie frazą: „czyż nie jest… " [np. „Non é ingiusto che un giovinotto frequenti la scuola e l'altro l'officinal, ma é ingiusto che l'eccellenza dell'artifice nell'officinal non siacompensata con onori simili a quelli dello studioso nella scuola. Non é ingiusto che uno abbia denari…"]. Retorycznie

Koncepcja losu kobiecego w świetle jej rozważań – z punktu widzenia nie tylko współczesnego czytelnika – jawi się nie tylko jako anachroniczna, ale przede wszystkim jako smutna, ograniczająca podmiotowość kobiecą. Lombroso była świadoma, że jej sądy są kontrowersyjne. W latach dwudziestych, kiedy tak naprawdę dopiero kobiety odzyskiwały dla siebie przestrzeń publiczną, pisarka postulowała ich powrót do przestrzeni domowej jako naturalnej dla nich ze względu na biologiczne uwarunkowania i przypisaną życiową misję – macierzyństwo. Uprzedzając potencjalne ataki, pisała, iż kobieta łatwo poddaje się złudnym przekonaniom, że spełni się w sferze publicznej – na arenie politycznej, literackiej, społecznej czy naukowej – i odrzuca „na parę lat lub parę pokoleń swoją postać, utoczoną przez instynkt, swoje posłannictwo matki, kapłanki domowego ogniska, dobrowolnej sługi miłości i poświęcenia; wyrzeka się swojej roli czysto kobiecej”[52]. Jest to związane z projekcją kobiecych marzeń, rzutowanych poza sferę biologicznie jej przypisaną. Lombroso – w odniesieniu do tych pragnień moralnego i materialnego wzrastania – mówi o konstruowaniu „osobowości na wysokości swoich zamiłowań”[53].

Skupianie się na sobie jest jednak w rozumieniu autorki *Duszy kobiety* sprzeczne z powołaniem kobiety, z jej alterocentryzmem, intuicjonizmem, pasją. W konsekwencji staje się więc źródłem niepotrzebnych rozczarowań i cierpień. Wykorzystując instrumentalnie topos starca i młodzieńca, deprecjonuje ruch emancypacyjny, jako fenomen pojawiający się cyklicznie w historii dziejów i szybko znikający. Zjawisko to traktuje w kategoriach konfliktu pokoleniowego, buntu młodych przeciwko starym. Pisze:

> Tak właśnie dzieje się w chwili obecnej. Młoda generacja patrzy na nas, starsze, okiem politowania: „Tak, kiedyś kobieta była ofiarą miłości, całe swoje siły oddawała dla innych; może niejedna w skrytości i dzisiaj by to zrobiła. Głupi atawizm, nawyk, ugoda, wychowanie! mrzonki rodziców, które my, nowe pokolenie, gwałtownie zdepcemy i powywracamy!”
>
> Niestety! nie po raz pierwszy tak się dzieje na świecie. Nie jesteście pierwszym pokoleniem, które usiłowało zatriumfować nad przeszłością – i zawsze, po krótszym lub dłuższym czasie, cofało się zniechęcone, widząc, że

ukształtowany tok ma za zadanie wyeksponować kluczową dla wywodów pisarki tezę o nierówności jako elemencie konstytutywnym ludzkiej egzystencji. Zob. G. Lombroso, *L'anima della donna*, dz. cyt., s. 235-236.

[52] G. Lombroso, *Dusza kobiety. Księga I. Alterocentryzm i tragiczne położenie kobiety*, „Bluszcz” 1928, nr 34, s. 10.

[53] Tamże.

goni marę. Pośród największych triumfów miłości własnej przekonywała się kobieta, że nie znajduje prawdziwego zadowolenia, jakie dawały jej twarde obowiązki macierzyństwa i przywiązanie najbliższych.

Tak więc, jak wahadło zegarowe, pozostaje ona wiecznie w zawieszeniu między zamiłowaniami, które na ogół wyraża feminizm, a uczuciem, zawartym w altruistycznym uczuciu macierzyńskim i w miłości[54].

Koncepcja Giny Lombroso-Ferrero wyrastała z tradycji pozytywistycznej, z determinizmu biologicznego. Konsekwentnie budowana wizja świata opartego na pierwiastku różności, jako elementu dystynktywnego, rodzi pesymistyczny obraz dwóch przestrzeni, środowisk obcych wobec siebie.

Zaskakująco żywy był oddźwięk na książkę Lombroso, która wzbudzała liczne dyskusje, doczekała się wznowień[55]. Zdawać by się mogło, że przemiany cywilizacyjne i kulturowe, dając kobietom szansę na wejście w role dotąd dla nich zakazane, wyprowadzą je z przestrzeni prywatnej w przestrzeń publiczną przy powszechnej aprobacie. Książka Lombroso i reakcja czytelniczek na nią ujawniły lęk, jaki towarzyszył tym przemianom. Nowe okazało się dla wielu wyzwaniem zbyt trudnym do akceptacji. Powrót do stereotypowych rozwiązań, usankcjonowanych wielowiekową historią, podbudowany jest atrakcyjnie brzmiącą tezą o wrodzonym alterocentryzmie kobiet, ich instynkcie macierzyńskim i wyższości moralnej. Ma zrekompensować cierpienia i zamknięcie w przestrzeni domu.

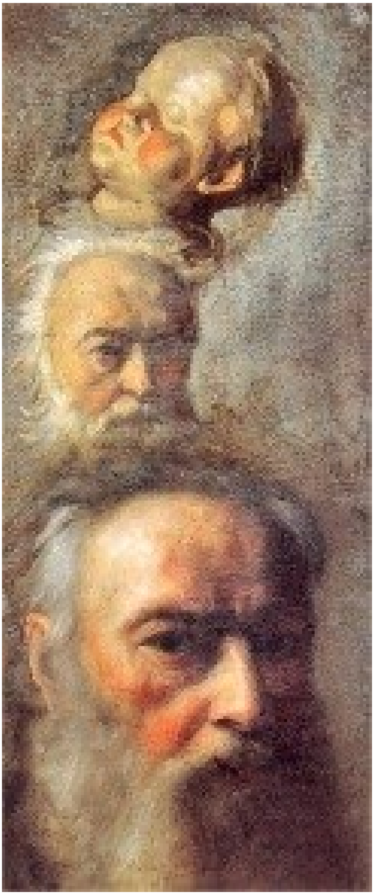
Zapewne nie byłyby te poglądy i książka warte takiej uwagi, gdyby nie osoba autorki. Zastosowane zabiegi literackie, użyte formy perswazyjne mają przekonać czytelników (a w zasadzie czytelniczki – bo adresat jest spersonalizowany), że intelektualistka, mogąca realizować się w przestrzeni publicznej (naturalnej dla mężczyzn), nie znajduje tam szczęścia, a wcześniejsze nadzieje były tylko grzechem młodości.

I taka konstatacja – jako *summa* dojrzałości – brzmi w ustach Giny Lombroso niebezpiecznie. Utrwala model, z którym feministki walczyły od lat, a samą autorkę i jej książkę stawia w szeregu wystąpień antyfeministycznych.

---

[54] G. Lombroso, *Dusza kobiety. Księga I. Alterocentryzm i tragiczne położenie kobiety*, „Bluszcz” 1928, nr 34, s. 11.

[55] Szczególny oddźwięk tej książki odnotowano w środowiskach o mieszczańskiej tradycji świeckiej, zwłaszcza we Francji. Zob. D. Dolza, dz. cyt., s. 226.


Henryk Rodakowski, *Studia głów*, ok. 1887 r.

Anna Wydrycka
(Białystok)

STAROŚĆ JAKO METAFORA W MŁODOPOLSKIEJ KRYTYCE LITERACKIEJ (REKONESANS)

Pierwszą konotacją semantyczną słowa „starość" jest ukierunkowanie ku perspektywie czasowej. Inaczej mówiąc: „starość" to pojęcie nieuchronnie związane z czasem i do wszelkich zjawisk, które łączą się z problematyką temporalną natychmiast się odnoszące. W związku z tym kojarzące się z ruchem, ze zmianą, bez których, jak pisał już święty Augustyn, czas nie istnieje[1].

„Starość" staje się więc – w perspektywie refleksji nad kulturą i cywilizacją – pojęciem stosowanym dla uwidocznienia zmiany, ruchu, przekształcenia; często postępu, czasami regresu. Ale w pierwszej kolejności dotyczy właśnie zmiany, dostrzeżenia symptomów jakiegoś przeobrażenia, poczucia lub chęci metamorfozy, aby za chwilę stać się pojęciem związanym z wartościowaniem, które zresztą może być biegunowo różne – to, co stare, bywa przecież dobre, lepsze albo też wartości pozbawione, anachroniczne, *démodé*.

Poczucie gwałtownej przemiany kulturowej i cywilizacyjnej, wzmożonego ruchu w sferach świadomości i wartości w końcu XIX i na początku XX wieku było wielokrotnie przez pisarzy i krytyków opisywane. Kierunku i celu owej przemiany czasem trudno dociec, ale sam fakt jest o tyleż oczywisty, co – bywa – dotkliwy. Pisał w 1902 roku Antoni Potocki, dokumentując odczucie przełomu:

> Oto czy na Zachodzie, czy u nas daje się zaobserwować pewne jakby wyczerpywanie się formuły życia współczesnego. Formuła ta, tzn. cywilizacja zachodnia, w istocie rzeczy nie jest przecież niezmienną i wiekuistą formą bytowania ludzkiego[2].

---

[1] Por. Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł., opatrzył posłowiem i kalendarium Z. Kubiak, Warszawa 1987, s. 310 i n. („Bez ruchu powodującego zmianę nie ma okresów czasu; a nie może być ruchu i zmiany tam, gdzie żaden kształt nie istnieje").

[2] A. Potocki, *Stanisław Wyspiański. Studium literackie*, Lwów 1902, s. 75.

Cywilizacja europejska, podobnie jak inne, jest zjawiskiem czasowym. W pismach bardziej przenikliwych krytyków, a do takich należał niewątpliwie Antoni Potocki, poczuciu zmiany towarzyszyła refleksja nad trwałością cywilizacji zachodniej. Przytoczmy jeszcze w tym miejscu słowa innej, zapomnianej krytyczki, także dokumentujące poczucie zmiany, tym razem już z użyciem pojęcia „starości”:

> Wypływający na widownię dekadentyzm niemiecki tyle tylko z francuskim ma wspólnego, że tu i tam adepci jego pochylają głowę pod ciężarem cywilizacji, są zmęczeni, przerafinowani, utrzymują, że na nich kończy się świat stary, a po nich przyjdzie świat nowy, na innych zbudowany posadach. […] Jeżeli jest coś chorego, anemicznego w dekadentyzmie francuskim, to coś wściekłego jest w niemieckim[3].

Koniec starego świata, początek nowego – takie odczucie towarzyszyło pokoleniu przełomu XIX i XX wieku. Ale też dojmujący okazywał się ów „ciężar cywilizacji”, o którym pisze Maria Krzymuska. Sytuacja jest zresztą znana i wielokrotnie opisywana w związku z dekadentyzmem europejskim. Przekonania ujęte w formuły: „stara cywilizacja”, „stara Europa”, także stara rasa romańska, której zagraża barbarzyństwo, stary gatunek *homo sapiens* jako wynik nieuniknionego procesu ewolucji były składnikami światopoglądu dekadenckiego. Człowiek tak dojrzały, że na pół już martwy – konkludowała Teresa Walas, powołując się na tekst Przybyszewskiego *Z psychologii jednostki twórczej*[4].

Zatrzymajmy się w tym miejscu na zastosowaniu pojęcia: „starość” do kultury, literatury, cywilizacji. Zwykle używane jest w opozycji wobec pojęcia „młodość”, jak chociażby w znanym cyklu artykułów Artura Górskiego – *Młoda Polska*[5]. W takim wypadku metaforyzowanie zjawisk kulturowych zachodzi w sferze jakości organizmów żywych, przeniesione zostaje z dziedziny natury, choć bywa subtelnie modyfikowane. Ta opozycja popularność zawdzięcza także dominacji nauk przyrodni-

---

[3] M. Krzymuska, *Stanisław Przybyszewski, jego poezja i filozofia*, w: tejże, *Studia literackie*, Warszawa 1903, s. 10.

[4] Por. T Walas, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905),* Kraków, 1986, s. 45. Por. też: T. Swoboda, *To jeszcze nie koniec? Doświadczanie czasu w powieści o dekadentach*, Gdańsk 2008, zwłaszcza rozdział pt. *Nieodwracalność.*

[5] A. Górski, *Młoda Polska. Felieton nie posłany na konkurs „Słowa Polskiego”*, „Życie” 1898, nr 15, 16, 18, 19, 24, 25. Przedruk: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1977.

czych w XIX wieku oraz konstruowanym w obrębie tych nauk teoriom ewolucji[6].

Ale też „starość” pojawia się jako przeciwstawienie wobec pojęcia nowości, nie wiążąc się już bezpośrednio ze sferą wyobrażeń dotyczących człowieka czy nawet przyrody. Można wszakże przeciwstawiać nie tylko to, co młode i stare, ale też to, co stare (w znaczeniu dawne) i nowe; uczynił tak na przykład Ignacy Matuszewski, tytułując swoją książkę *Słowacki i nowa sztuka*[7]; Jan Lorentowicz – *Nowa Francja literacka*[8] lub później Jan Stur, pisząc o „nowej i starej poezji”[9].

Opozycja: „stare – nowe” odnosi się raczej do sfery przedmiotów, także idei, mniej jest związana ze sferą zjawisk natury. Może też bardziej dotyczy nakreślenia wymiarów nowoczesności niż diagnozy stanu świadomości dekadenta. W epoce określanej mianem Młodej Polski lub modernizmu, występują oba typy opozycji, często się też na siebie nakładają, jak – subtelnie – w cytowanym wyżej fragmencie studium Marii Krzymuskiej. Więcej jeszcze: pojęcie „starości” różnych zjawisk kultury i literatury wydaje się stale obecne w tle, w domyśle, już wtedy, kiedy przywołujemy wymienione nazwy. Wszakże mówiąc o Młodej Polsce czy o modernizmie (w wąskim lub szerokim znaczeniu) zawsze w kontekście mniej lub bardziej wyraźnym ustawiamy (czasem też od razu wartościujemy) to, co „stare” lub to, co dawne, nienowoczesne. Tak więc badanie metafory „starości kultury” w piśmiennictwie Młodej Polski lub początków modernizmu wydaje się szczególnie uzasadnione, choć na pewno nie jest łatwe. Akcent bowiem pada zwykle na to, co młode, nowe, nowoczesne i ta sfera jest głównym przedmiotem zainteresowania.

Najprostszym sposobem użycia pojęć starości i młodości okazuje się przeciwstawienie starej i młodej generacji, obecne zwykle jaskrawo w dyskusjach programowych i polemikach początku każdej epoki literackiej. „Starzy” – to tutaj zwykle „świat zastany”, jak pisze Maria Podraza-Kwiatkowska, omawiając programy i dyskusje literackie okresu Młodej

---

[6] O skutkach zastosowania przyrodniczej teorii ewolucji dla światopoglądu dekadenckiego przenikliwie pisała T. Walas, *Ku otchani…*, dz. cyt., s. 44 i n.

[7] I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, Warszawa 1904 (wyd. II). Jeden z podrozdziałów zatytułował Matuszewski *„Sztuka nowa” i „sztuka stara”*, rozdzielając w ten sposób sztukę podmiotową i przedmiotową.

[8] J. Lorentowicz, *Nowa Francja literacka. Portrety i wrażenia*, Warszawa 1911.

[9] Por. J. Stur, *Na przełomie. O nowej i starej poezji*, Lwów 1921.

Polski[10]. Ów „świat zastany” inaczej wyglądał u początków romantyzmu, inaczej po 1863 roku i inny był na początku Młodej Polski. Różnili się więc też ci, których w burzliwych początkach epok określano mianem starych, choć zwykle byli to przedstawiciele poprzedniego co najmniej pokolenia. Ale i to nie jest regułą bez wyjątków. Na przykład Maria Komornicka za przedstawiciela „starego” pokolenia uznała starszego od niej jedynie o osiem lat Stanisława Przybyszewskiego. Pisała przy tym, także dokumentując wyraziste odczucie przełomu:

> Tworzy się bowiem nie tylko nowy rodzaj sztuki, lecz nowy rodzaj twórców – nowa dusza, nowy gatunek ludzki[11].

Nie będziemy się tu jednak skupiać na zawartości ideowej pokoleniowych dyskusji, interesować nas będzie raczej sposób, w jaki metafora starości jest stosowana do opisu konkretnych zjawisk literackich, jak jest rozwijana i jakie składniki pojęcia: „starość” są wykorzystywane w pracach krytyków. W krótkim szkicu przywołamy jedynie nazwiska kilku krytyków i równocześnie autorów ówczesnych syntez literackich. Szczegółowe przebadanie problematyki „starości kultury” w młodopolskiej krytyce wymagałoby oczywiście długotrwałych i szeroko zaplanowanych badań.

*

Antoni Potocki, który – jak wiadomo – wymyślił porządek historii literatury oparty na następstwie kolejnych pokoleń, wiele przenikliwych uwag poświęcił „starej” generacji. Pretekstem do refleksji była między innymi twórczość Sienkiewicza. Sytuację przemiany pokoleń widział krytyk następująco:

> Całe zaś pokolenie starzeje się przede wszystkim w ten sposób, w jaki zbliżający się do brzegu statek traci całość widnokręgu; już nie jest na pełnym morzu. Brzeg wylądowań zakrył roztocz wędrówek. Grupa jakaś, pokolenie po prostu przestaje ogniskować życie danej społeczności, bo wytworzyło już swój kokon nałogów, stosunków, przyzwyczajeń, dogmatów – nie ciągleż zrywać tę

[10] Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Wstęp* do: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, dz. cyt., s. V.

[11] M. Komornicka, *Do kwestii: „Co myśli i czego chce nowe pokolenie. Sprostowanie i wyznanie*, „Głos” 1900, nr 25. Przedruk w: A. Wydrycka, *Zapomniane głosy. Krytyka literacka kobiet 1894–1918*, T. 1, *Wybór tekstów*, Białystok 2006. Cyt. s. 191.

przędzę, dlatego, że tam nowi przędą nowe – swoje – pasma! Na teatrum życia ma się już swoją ustaloną rolę. Coś jest dla widza i coś dla siebie.[12]

Starzenie się – pisze dalej – to „zdążanie do portu” . Jak przystało krytykowi sztuki i autorowi ciekawej książki o pejzażu w malarstwie angielskim, Potocki starzenie się literackiego pokolenia obejmuje pejzażową metaforą. Już nie pełne morze, szeroka, nieograniczona, przestrzeń, lecz miejsce „przy brzegu” wyznacza horyzont, ograniczając perspektywę widzenia. Dalekie echo *Ody do młodości* pobrzmiewa w tym obrazie, pisał wszakże o starcu Mickiewicz:

Takie widzi świata koło,
Jakie tępymi zakreśla oczy![13]

Zawężeniu horyzontu, zacieśnieniu perspektywy spojrzenia towarzyszy – w przekonaniu Potockiego – swoista teatralizacja zachowań, pewien rodzaj hipokryzji. Stary pisarz po prostu odgrywa swoją dobrze znaną rolę, świadomie oddzielając dwie prawdy: jedną dla siebie, drugą dla społeczeństwa. Taką sytuację dostrzega krytyk w pisarstwie Sienkiewicza:

Jak jesień potęguje barwy i podkreśla jednocześnie kontur obrazu, tak starość wzmaga w talencie jego cechy – dobre i złe – i w człowieku obnaża jego szkielet moralny[14].

Wszystkie te refleksje zapisuje Potocki w związku z twórczością autora *Trylogii*, uznanego za twórcę genialnego pod względem artyzmu, a jednocześnie genialnie afirmującego przeciętność. Do omówienia tej twórczości użył Potocki metafor kolejnych faz życia: „niezapomniane nowele” Sienkiewicza – to młodość; *Trylogia* – to „stalowa pewność wieku męskiego”, zaś ton wspólny innej trylogii, za którą uznał powieści: *Bez dogmatu*, *Rodzinę Połanieckich* i *Quo vadis* – to starzenie się. I chodzi tu jednocześnie o starzenie się biologiczne oraz o towarzyszące mu cechy moralne, spetryfikowaną tzw. mądrość życiową, swoistą pisarską hipokryzję i teatralizację. Starzenie się twórcy w przypadku Sienkiewicza, to ów „podwójny rachunek sumienia”, zbyt pewna ręka, „aż do postradania błogosławionej władzy drżenia, gdy sięga po nienazwane”; ale też wysoki artyzm, choć daje się też zauważyć pewne „zesztywnienie”

[12] A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, Cz. II, *Kult jednostki.1890–1910*, Warszawa 1912, s. 18.
[13] Cyt. za: A. Mickiewicz, *Dzieła poetyckie*, wydał i objaśnił T. Pini, Nowogródek 1933, s. 36.
[14] A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, dz. cyt., s. 18.

efektów, pisze krytyk. Sienkiewicz był dla Potockiego pisarzem co najmniej kontrowersyjnym, stąd też niezbyt pochlebna ocena jego późnej twórczości, określona jako niemile widziany „ton starzenia się”. Pyta jednak Potocki, pozostawiając pytanie bez odpowiedzi: „Może to starość całego pokolenia, nie autora samego w tym się odbiła?”[15].

Jednak nie tylko wiek biologiczny decyduje o przynależności do tzw. „starego pokolenia”. Dla Potockiego data urodzenia bywa punktem wyjścia, ale kategorie biologiczne przekształca w kategorie aksjologiczne, dlatego też o Prusie, przeciwstawionym Sienkiewiczowi, napisze (w kontekście kreacji sylwetek bohaterów):

> I tu Prus jest ze starego pokolenia najbardziej młodym, najdalej sięgającym w przyszłość i polskiej psyche, i polskiej twórczości autorem[16].

Prus okazuje się dla Potockiego nawet młodszy niż Żeromski! Także w przypadku Sienkiewicza szczegółowo opisywana sytuacja „starzenia” się twórcy posiada wyraźne aksjologiczne nacechowanie, ściśle związane z biologicznym obrazem starzenia się organizmu, zwłaszcza w opisie „zesztywnienia” efektów pisarskich. Metafora „starości” pozwoliła skonkretyzować niechęć krytyka wobec późnych dzieł mistrza powieści, zasugerować raczej niż udowodnić mierną wartość tych utworów, choć niewątpliwie w sposób tyleż wyrazisty, co ogólny. Można zauważyć, że sama starość pokazana jest tutaj od strony cech negatywnych, które przeniesione zostały w dziedzinę literatury. Pisze Potocki o „zmarszczce starości”, o „sztywnieniu”, o unikaniu „ryzykownych wstrząśnień”. Nawet tzw. „mądrość życiowa”, łączona zwykle z wiekiem dojrzałym, okazuje się w tym przypadku oportunizmem. Wątłe pochwały dotyczą przede wszystkim erotyzmu i sfery zmysłów, gdzie

[15] Tamże, s.18. (Potocki zresztą nie raz wykorzystywał cechy biologicznej starości i młodości do opisu zjawisk literackich. W artykule o Wacławie Sieroszewskim przedstawił zróżnicowaną i rozbudowaną kategorię pisarzy „wiecznie-młodych”. Pisał: „Druga odmiana – to ludzie, którym się udało pozostać młodymi dla szczególnego zdrowia moralnego, jak są twarze zachowujące do późnej starości coś dziecinnego w rysach i cerze. […] Tacy ludzie młodość niosą w sobie, jak życiowy posąg, bez wysiłku są prości, naiwną świeżość mają na ochłodę w spiece życiowej. W lat pięćdziesiąt są młodzi, bo się nie zestarzeli, podobni rajskim jabłkom, krągłym a drobnym, jak zawięź, choć są już pełnym słodyczy, rumianym z dojrzałości owocem. Do tej rodziny chciałbym zaliczyć bez zastrzeżeń Sieroszewskiego, gdyby dusze ludzką można było ująć tak pewną ręką jak jabłko”. Por. A. Potocki, *Poeta grozy i bólu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 36, 37. Cytat: nr 36, s. 720).

[16] Tamże, s. 25.

„starość" okazuje się sprzyjająca artystycznym efektom. „To stary, wytrawny gracz" – podsumuje swój portret Sienkiewicza Potocki[17].

Rozdział o autorze *Trylogii* otwiera drugi tom *Polskiej literatury współczesnej*. Natomiast w *Rozdziale I* pierwszego tomu o całym starszym pokoleniu pisarzy nie wypowiadał się Potocki aż tak bardzo negatywnie, nie wykorzystywał cech biologicznej starości do deprecjacji dzieł literackich. Wprost przeciwnie, w zdecydowany sposób dopominał się o miejsce dla starszego pokolenia w ogólnym obrazie literatury:

> We wstępie do tej pracy wspomniałem o zdziczeniu pewnym literackich stosunków. Czyż nie jest zdziczeniem to usuwanie „starych" z obrazów współczesności? Tak dzicy swoich „starych", gdy im zawadzają – po prostu mordują. My ich niekiedy usiłujemy zamordować milczeniem lub fałszywym świadectwem znaczenia ich dla niedorzecznej, barbarzyńskiej uciechy pokazania czegoś „zupełnie nowego"[…].[18]

Jak widać, antytezy: biologicznej młodości i starości oraz nowości i starości (stare w sensie: dawne), ciągle w opisie literatury współistnieją, mieszają i dopełniają. Niemniej jednak dla Potockiego związek tradycji ze współczesnością i przyszłością był sprawą oczywistą. Zdaniem krytyka, nic nowego nie może powstać samo z siebie, a pokolenia narodu wchodzą ze sobą w „ż y w y z w i ą z e k"[19].

Ciekawie podsumowuje Potocki refleksje na temat wzajemnego oddziaływania dwóch następujących po sobie pokoleń powieściopisarzy, po raz kolejny z zastosowaniem motywu zaczerpniętego ze sztuk plastycznych. Widzi tu tryptyk, którego dwa boczne skrzydła są „barwą i układem sobie przeciwne":

> Na pierwszym, bujność osobista, barwność, strojność – rozlewność życia malownicza, bogata, pańska; na drugim tony szare, cienie żałobne, a jedyna jaskrawość – krew brocząca spod żałoby coraz obficiej im bliżej ku nam, dzisiejszym[20].

Najciekawiej przedstawia się jednak środkowa, najważniejsza w tryptyku część:

> Zasłonięty sam środek tryptyku: odsłoni go dziesięciolecie następne, gdy twórca – czas zuchwałymi rysami naszkicuje na nim wielką przemianę poezji polskiej – owego *cor cordium* pokoleń[21].

---

[17] Tamże, s. 18.
[18] A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, Cz. I, *Kult zbiorowości. 1860–1890*, Warszawa 1911, s. 19.
[19] Tamże, s. 18, podkreślenie Potockiego.
[20] A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, Cz. II, dz. cyt., s. 40.

Związek pokoleń, powiązania „starych” z „młodymi” są więc w istocie bardziej skomplikowane, nie ograniczają się do prostego przeciwstawienia. I nie tylko sprzeciw okazuje się wartością, ale ukształtowana na geście sprzeciwu nowa jakość, „duchowa współczesność”, która najbardziej Potockiego interesowała.

*

Niewątpliwie prościej widział następstwo pokoleń inny badacz literatury, Wilhelm Feldman. I on także wieścił przełom i przeobrażenie, koncentrując się przede wszystkim na obserwacji sytuacji kultury i literatury narodowej. „W całej polskiej naturze – przemiana” – pisał o końcu XIX wieku[22]. Zmianę obserwował też w kulturze Europy:

> Nawet kraje, z których niedawno spływały gromkie hasła i orzeźwiające blaski życia, przybierają także wyraz starczy wyczerpania, zniechęcenia, ucieczki od świata”[23]

Łatwo zauważyć, że negatywne cechy człowieczej starości posłużyły i temu krytykowi do zobrazowania przełomu.

Dla Feldmana jednak biologiczna starość nie stanowiła – jak się wydaje – szczególnego źródła plastycznych opisów, analogii czy wartościowań, poza kilkoma nawiązaniami. Współczesność określał wszakże mianem neoromantyzmu, nie Młodej Polski, pisał o „powrotnej fali”, o „odrodzonym romantyzmie” – ten związek był dla niego najważniejszy, potwierdzony przede wszystkim twórczością Wyspiańskiego.

W następstwie pokoleń zwykle akcentował zjawisko nowości, eksponując opozycję „nowe – stare”. Opozycję: „młodzi – starzy” zarezerwował do określenia kolejnych pokoleń, raczej w sposób tradycyjny, bez obrazowego rozbudowywania. Z nadejściem młodego pokolenia pojawiają się nowe zjawiska, nowe techniki pisarskie, tematy, środki artystyczne: „[…] piękno to starszemu pokoleniu nieznane, więc często niezrozumiałe” – podsumowywał[24]. Starzy jednak nie tracą na wartości, dla historyka literatury „są tylko inni”[25]. Ale też: „Pisma mistyczne Ju-

---

[21] Tamże, s. 40.

[22] W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864–1918*, Kraków 1985, wstęp T. Walas, t. 2, s. 24.

[23] Tamże, t. 1, s. 227.

[24] Tamże, t. 2, s. 23.

[25] Tamże, t. 2, s. 230.

liusza były dla Starych księgą o siedmiu pieczęciach" – pisał w rozdziale dotyczącym krytyki[26].

Zastanawiał się więc nad owym „niezrozumieniem" przez starsze pokolenie „nowej sztuki", dostrzegał tu także brak samej chęci rozumienia, swoistą strategię. „Nowa sztuka" – według niego – nie była bowiem dla seniorów całkowicie nowa, była to sztuka związana z romantyzmem, którego idee „starzy" niegdyś zaciekle zwalczali. I to stanowiło główną przyczyną odrzucenia neoromantyzmu. Gdyby „starzy" zaakceptowali „nową sztukę", równałoby się to ich „literackiemu samobójstwu"[27]. Podkreślał więc „obcość" starych i młodych, tłumaczył to zerwaniem ciągłości polskiej kultury po 1863 roku. Z powodu wydarzeń historycznych polska kultura narodowa miała dla Feldmana swoją specyfikę, była nieco inna niż kultura na zachodzie Europy. Stąd też owa „obcość" pokoleń, silniej niż w innych literaturach artykułowana. Dopiero epoka Młodej Polski dała „ogniwa łączne", przywróciła ciągłość kultury[28].

Opozycja „stary – młody" występuje najwyraźniej w analizach Feldmana dotyczących krytyki literackiej. Określenie „stara" krytyka odnosi Feldman do generacji postyczniowej, ale wiążąc je – wartościująco – z przymiotnikiem „skamieniała" stosuje przede wszystkim do prac Stanisława Tarnowskiego i Włodzimierza Spasowicza. Odnotowuje wpływ tendencji polityczno-społecznych na prace obu krytyków. Zadziwiają go też ograniczenia owej „starej krytyki":

> Niedostawało krytyce starej zmysłu estetycznego, ale też i poznawczego, opartego na szerokiej skali porównawczej: tylko tym można sobie tłumaczyć niezrozumienie w Polsce prądów, mających w literaturach obcych od dawna swoje powinowactwa w postaci mistycyzmu średniowiecznego i nowoczesnego, „niebieskiego kwiatka" Niemiec, Blake'a i innych fantastycznych artystów Anglii etc.[29]

„Stara krytyka" to dla Feldmana krytyka cały czas widziana z perspektywy późniejszego pokolenia. Zarzuca więc jej swoistą zaściankowość, która wpłynęła na recepcję prac różnych europejskich artystów i rozmaitych prądów, na aksjologiczną dezorientację, co doprowadziło do wyolbrzymiania znaczenia autorów nie zawsze wartościowych, choćby Cesare Lombrosa czy Maxa Nordau.

---

[26] Tamże, t. 2, s. 252.
[27] Tamże, t. 2, s. 242.
[28] Tamże, t. 2, s. 246.
[29] Tamże, t. 2, s. 253

Dla Feldmana raczej nie istniał mechaniczny proces „starzenia się" literatury czy cywilizacji. Odnosi się wrażenie, że kategorie zaczerpnięte z biologii nie organizowały wyobraźni krytyka. Także to, co stare, nie było automatycznie negowane, swój system wartości budował Feldman w oparciu o inne zjawiska i pojęcia. W przeszłości, szczególnie w epoce romantyzmu, znajdował zawsze wartości godne aktualizacji.

*

Natomiast przywoływany już tutaj Jan Lorentowicz jeszcze inaczej modelował pojęcia starości i młodości kultury. W książce *Nowa Francja literacka,* pojęcie „nowości" wyłączył z opozycji ukształtowanych w dziedzinie nauk przyrodniczych. Nowe to przede wszystkim oryginalne, świeże, niepodobne do tego, co dawne[30]. Podobnie pojęcie „młodości" literatury starał się oddzielić od opozycji „starość – młodość" widzianej w kontekście biologii. W *Porozumieniu z czytelnikiem* – wstępie do swojej *Młodej Polski* – pisał:

> Staje przed nami od razu pytanie: kto jest „młody" w literaturze?
>
> Odpowiem krótko: wiek nie posiada tu żadnego znaczenia. Są pisarze zgrzybiali przed dwudziestym rokiem życia, są twórcy zdziecinniali po pierwszych chwalonych a zwłaszcza przechwalonych książkach, są tacy, co się „rodzą, jako pośmiertni". Niektórzy z artystów, o których mówić będę, dobiegają już pięćdziesiątego roku życia.
>
> Młody – to ten, kto odgradza się od wszelkiej rutyny, od wszelkich zwiędłych przesądów literackich, kto nieustannie wywalcza swą indywidualność[31].

Tak więc „starość" twórcy nie ma wiele wspólnego z ilością przeżytych lat. Trudniej jednak w opisie „starości" literatury uciec od określeń związanych ze starością człowieka: zdziecinniałość, zgrzybiałość – to wszakże negatywne cechy biologicznej starości. Nietrudno przy tym zauważyć, że dla Lorentowicza, podobnie jak dla Potockiego i Feldmana – krytyków i jednocześnie autorów ówczesnych historii literatury, które tu przywołaliśmy, starość jest przede wszystkim równoznaczna z zahamowaniem funkcji życiowych i zespołem różnych cech negatywnych. Pozytywna waloryzacja dotyczy zarówno biologicznej młodości, jak i nowości. W stosunku do literatury i sztuki ocena pozostaje jednoznaczna. W przypadku przeniesienia wyobrażeń związanych ze starością

[30] J. Lorentowicz, *Nowa Francja literacka*, dz. cyt., s. V.
[31] Tamże, s. 3-4.

człowieka w dziedzinę kultury nie ma tu mowy o pochwale starości, takiej chociażby, jak w słynnym dziele Cycerona[32].

Dla wyżej wymienionych autorów sytuacja jest jednoznaczna. „Stary" twórca wtedy zasługuje na pochwałę, kiedy zachował cechy młodości. Literatura czy krytyka określana mianem „starej" zawsze posiada braki, do których można przede wszystkim zaliczyć stereotypizację oraz różne rodzaje ograniczeń.

*

Najradykalniej chyba negatywne pojęcie „starości" do opisu kultury i literatury wykorzystał Stanisław Brzozowski. Rozpoczynając swoją *Legendę Młodej Polski*, z pasją oskarżał:

> Nieporozumieniem były lata 1904-6, nieporozumieniem była cała Młoda Polska. Jest jedna tylko niepodzielna Polska uwiądu starczego. Niestety[33].

Niezwykła i jednoznaczna jest owa diagnoza obejmująca sytuację Polski (której przecież wówczas nie było na mapie) metaforą „starczego uwiądu". Ów obraz potwierdzony został następnie formułą Polski „zdziecinniałej" oraz – łagodniej – „niedojrzałej". W tak negatywnie zarysowanej perspektywie mieści się też i Młoda Polska, choć na przykład twórczości Żeromskiego czy Wyspiańskiego nie wartościuje Brzozowski całkowicie negatywnie. Ale też widzi w nich braki – niedostatek świadomości, cofnięcie się przed konsekwencjami własnej myśli i sztuki. To właśnie ułomna twórczość najwyżej wartościowanych pisarzy sprawia, że wszystkie, bez wyjątku, dokonania polskiej literatury okazują się stare lub niedojrzałe, że pisze Brzozowski o „n i e p o d z i e l n e j Polsce uwiądu starczego" [podkreślenie moje – A. W.]. Jest to niewątpliwa oryginalność na tle eksponowanych zwykle sporów pokoleniowych. Nowoczesnej polskiej kultury i literatury, tak jak ją chciał widzieć autor *Legendy Młodej Polski*, po prostu jeszcze nie ma – stąd owa generalizująca formuła. Młoda Polska pozostała „legendą", jak wskazuje sam tytuł książki.

Znajdziemy w niej jeszcze inne, nieco drastyczne zastosowania „starości". Na przykład pisze Brzozowski o „cielsku naszej starej Euro-

---

[32] M. T. Cicero, *O starości*, przeł. Z. Cierniakowa, w: tegoż, *Pisma filozoficzne*, t. IV, Warszawa 1963.

[33] S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, Kraków – Wrocław 1983 (reprint z 1910 roku), s. 50.

py", w którym jednak żyje prawda[34]. Europejska kultura (według Brzozowskiego tworząca określony „typ życia") jest tu znacznie wyżej wartościowana niż „beztroskliwa wygoda" i „spiżarniana nirwana" Polski zdziecinniałej. Krytyk dostrzega również przełom, przemianę i wzywa Polaków do współtworzenia nowej rzeczywistości:

> Świat europejski przebywa godzinę wielkiej niespójności myślowej: zmienia skórę; nie poddawać się przelotnym sugestiom nam przystało, lecz sięgać do głębi zagadnień, tworzyć ich rozwiązania, wyprzedzać i górować[35].

Jak wiadomo, *Legenda Młodej Polski*, w której pasja krytyczna Brzozowskiego tak wyraziście się ujawniła, powstała w okresie zanikania prądów wcześniej epokę kształtujących, przyczyniła się też zresztą do ich likwidacji lub przemiany.

Warto tu może wspomnieć, jak wcześniej autor syntezy posługiwał się metaforą starości. Był on przecież autorem manifestu *My młodzi* (1902), w którym wyraźnie oddzielone zostały kolejne pokolenia oraz błyskotliwego artykułu *Młoda Polska między starcami* (1904). Ten ostatni tekst polemiczny rozpoczyna się w sposób następujący:

> Ideałem, ku któremu zdąża u nas z niezmierną wytrwałością i niecierpliwym pragnieniem większość pisarzów, działaczy społecznych, mężów zaufania, jest zostać jak najprędzej s t a r c e m , a ideałem starców jest być zaliczonym za życia już do muzeum pamiątek narodowych[36].

Cóż jest tak atrakcyjnego w starości, że wzbudza niecierpliwe pragnienia jednostek, działających na polu literatury i w przestrzeni społecznej? Czy to, że – jak pisał Cyceron – „starzec może mieć więcej odwagi i siły ducha niż człowiek młody"?[37] Brzozowski wskazuje tu jednak zupełnie inną przyczynę. Główną cechą starości jest ta sama właściwość, którą zaakcentuje krytyk w późniejszej *Legendzie Młodej Polski.* Tym razem została zapisana w języku łacińskim: *m a r a s m u s s e n i l i s* , czyli po prostu wyżej wskazany „uwiąd starczy"[38]. Była to – jak widać – ta cecha starości, która mu szczególnie odpowiadała jako

[34] Tamże, s. 93.
[35] Tamże, s. 276.
[36] S. Brzozowski, *Młoda Polska między starcami*, „Głos" 1904 nr 16. Przedruk w: S. Brzozowski, *Wczesne prace krytyczne*, wstępem poprzedził A. Mencwel, Warszawa 1988, s. 418. Podkreślenie Brzozowskiego.
[37] M. T. Cicero, *O starości*, dz. cyt. s. 50.
[38] S. Brzozowski, *Młoda Polska między starcami*, dz. cyt., s. 419. Podkreślenie Brzozowskiego.

metafora określająca negatywne właściwości polskiego życia kulturalnego i społecznego.

Wcześniej jednak przeciwstawiał ów *marasmus senilis* dynamice Młodej Polski. Cytowany tu artykuł z 1904 roku jest polemiką z sądami autora podpisanego T. O., który w *Sztuce i życiu* (dodatek do tygodnika „Kraj”) zamieścił artykuł: *Z drogi przed – „młodymi”!...* Brzozowski, bronił młodych, uznając się zresztą za ich przedstawiciela, pisał o „nowej treści”, którą niesie ze sobą Młoda Polska, o tym, że samo jej istnienie jest znakiem zaprzeczenia „starości”, która okazuje się wygodna, bo zwalnia z obowiązku doskonalenia się i walki. Definiował też samo pojęcie:

> Potrzeba raz na zawsze wyjaśnić, że pojęcie s t a r z e c jest kategorią nie biograficzną, chronologiczną, lecz moralną i społeczną. Starcem jest każdy, kto w imię swych nawyknień, swej pozycji, swych tchórzliwości, niemocy, bierności pragnąłby powstrzymać pęd w przyszłość rwącego się życia[39].

Później – jak widzieliśmy – Brzozowski zmienił pogląd na przełomową rolę młodopolskich pisarzy, którzy nie spełnili do końca pokładanych w nich nadziei.

*

Natomiast podsumowując ten krótki przegląd stanowisk, można odnotować przede wszystkim dwie cechy pojęcia „starość”, stosowanego do określenia zjawisk literackich i kulturowych. Z jednej strony odrywa się ono od ścisłego związku z porządkiem biologicznym i chronologicznym; „starości” twórcy nie mierzy się ilością przeżytych lat, podobnie dzieje się w przypadku „starości” kultury czy cywilizacji, choć tu sprawa jest nieco bardziej skomplikowana.

Po drugie – odrywając się od podłoża biologicznego, zachowuje „starość” negatywne cechy sędziwego organizmu: brak dynamiki, chęć odpoczynku i bierności, niechęć wobec nowości, brak chęci jej rozumienia, poczucie zagrożenia ze strony „młodych” itp. I charakterystyczne – „starość” jako pojęcie określające jakości kulturowe jest w tekstach wymienionych krytyków waloryzowana wyłącznie negatywnie.

[39] Tamże, s. 420. Podkreślenie Brzozowskiego.



Władysław Podkowiński, *Portret Feliksa Jasieńskiego*, 1893 r.

Piotr Sobolczyk
(Warszawa)

TADEUSZ MICIŃSKI, SYN RUDOLFA, OJCIEC JAROSŁAWA – U POCZĄTKÓW POLSKIEJ POEZJI TACIERZYŃSKIEJ

1.

Chętnie odnajduję u Tadeusza Micińskiego zapowiedzi czy przeczucia – a mówiąc językiem głębinowym, archetypy – jakości, które w historii poezji polskiej dochodzą do głosu zasadniczo po 1989[1], a krystalizują się pełniej po 2000 roku[2]. Socjologiczne badania nad przemianami „męskości" (w pluralisie) wskazują, że w latach 70. XX wieku nastąpiło powszechniejsze przewartościowanie dotychczasowych, „tradycyjnych" jakości ku modelowi określonemu jako *(new) caring masculinity*[3]. Tego rodzaju badania jednak opisują konstrukty ogólne, pewne dominujące tendencje, nie oznacza to jednak, że przed wskazaną datą nie przydarzały się alternatywne modele ojcostwa względem „surowego" i „oddalonego", „patriarchalnego"[4].

Uderza mnie raczej pozycja dyskursu „ojcowskiego" w twórczości poetów, u których „trudna" osobowość ujawniła się tak w życiu, jak i w twórczości: podobny zdumiewający splot czułej męskości w intymnej relacji z synem z agresywną czy konfliktową „personą" znajdziemy

---

[1] Badania zostały sfinansowane ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych w ramach finansowania stażu po uzyskaniu stopnia naukowego doktora na podstawie decyzji numer DEC-2012/04/S/HS2/00561.

[2] Tekst ten posiada (chronologiczną w rozumieniu historii literatury) kontynuację w postaci obszernego eseju *Młoda poezja polska na tacierzyńskim*, w druku.

[3] K. Arcimowicz, *Przemiany męskości w kulturze współczesnej* w: *Nowi mężczyźni? Zmieniające się modele męskości we współczesnej Polsce*, red. M. Fuszara, Warszawa 2008, s. 51-52.

[4] Por. też: *Historia ojców i ojcostwa*, red. J. Delumeau, D. Roche, przeł. J. Radożycki, M. Paloetti-Radożycka, Warszawa 1995.

w twórczości Andrzeja Bursy – na przykład w *Chorym synku*[5]. Czy tak zarysowany rozdźwięk między „ja osobistym" a „ja społecznym" można ująć w kategoriach melancholii po utraconej czułości? Innymi słowy, jako wyraz żalu, że ojcowski podmiot – jako mężczyzna – musiał przyswoić wartości „konfliktowe", „agresywne", generujące w nim „trudną osobowość", której na poziomie nieświadomych pragnień nie chcą? Czy przemawiając do synka nie jako do małego przyszłego wojownika, co podkreślałoby dumę z własnej roli, i co ma tradycję w historii męsko-męskich, ojcowsko-synowskich więzi[6], a jako do „podmiotu niewinnego" (nieskażonego „społeczną męskością"), opłakują zarazem własny „rozwój społeczny", pojmowany w kategoriach „utraty", jak i przyszły „rozwój" (*resp.* utratę) potomka w męskiej linii?

Innym intrygującym aspektem już u Micińskiego jest wpisanie własnego doświadczenia ojcowskiego w zasadę ciągłości – p a t r y l i n e a t u , to jest usytuowanie własnej podmiotowości nie tylko wobec swojego syna, ale także wobec własnego ojca. Tym natomiast, co można uznać za element „typowy", jest pozycja kobiety (matki) w tej „odojcowskiej linii" – zgodnie z wykładnią psychoanalityczną, stanowi ona element konieczny, lecz obecny jako „figura tła".

2.

W cyklu *Już świt* w tomie *W mroku gwiazd* (1902) znalazł się wiersz niezwykły tyleż w obrębie samego tomu, co i poezji epoki; dedykowany ojcu poety, Rudolfowi, a stanowiący wierszowany list do syna Jarosława, co pozwala postawić tezę, że jego zasadniczym tematem jest ojcostwo jako patrylineat:

WILIA

Memu Ojcu.
On do mnie pisał list – mój synuś mały!
patrząc się w księżyc – na szrężodze szyby

[5] Porównaj: „Wróbelkom nie sypniesz bułeczki / Wiewiórka nie przyjdzie do rączki / Mój synek jest chory... Łóżeczko / zdyszana oblepia gorączka // Ach dałbym ci księżyców tysiąc / I pałac miodowy za górą / Osiołka i parę tygrysiąt / Jak gdybyś już bajki rozumiał // Lecz ty nie rozumiesz biedactwo / I w główce maleńskiej coś marzysz / A żona pobiegła do miasta / Ażeby sprowadzić lekarza // Ucichły na schodach jej kroki / Gdy z synkiem zostaliśmy sami / Jak wielki nietoperz – niepokój / Szybował powoli nad nami". Cytuję według: A. Bursa, *Kat bez maski: wybór utworów*, opr. M. Bursa, Kraków 1998, s. 17.

[6] Por. F. Hurstel, G. Delaisi De Parseval, *Mój syn, moja walka*, w: *Historia ojców i ojcostwa*, dz. cyt.

pisał mi rączką, że już nadleciały
aniołki – Pan Jezus przyjdzie – łowią ryby –
złote lśnią gwiazdki...
– niech mój Tatuś wraca –
Mama jest chora – Tatuś caca –
mój Tatuś dusia...
Lecz pewno wstrzymały
chmury ten list, lub Anioł biały –
bo mi się nie wdarł promień w stalagmity
i nie oświetlił groty, łzami szumnej
i nie przypomniał, że są gdzieś błękity –
i Bóg – i w moim sercu dwie Jego kolumny.
Raduj się duszo moja w Panu,
rozbłyśnij, jak zorza, w purpurze
i zamek słońcu na strzelistej górze
wybuduj – w dal od czarnego tumanu.
Choćbyś utracił wszechświat – nie stracone
nic – bo masz dwa serca przelśnione
i na tych skrzydłach wylecisz wśród pieśni.
Tobie syneczku, – pisze Tatuś dusia,
że wróci – weźmie na rączki Jarusia
i będzie z Tobą zbierał fijołeczki
i będzie nucił pioseneczki
o kwiatku, co się nie rozwinął wcześniéj –
– i Mama już płakać nie będzie...
Ale Cień groźny idzie za mną wszędzie
i nie wiem, kiedy mię wyzwoli
z tych mroków – Bóg.[7]

Znajomość biografii Micińskiego pozwala naszkicować wstępnie obraz sytuacji rodzinnej, co oczywiście odziera wiersz z magii, ale też, trzeba przyznać, wiele wierszy Micińskiego – i znaczna część poezji w ogóle – to „zwykłe" sytuacje, przebrane w baśniową, symboliczną, metaforyczną czy ekwiwalentną formę. Jarosław Miciński urodził się w 1898 roku, a zatem w czasie, gdy powstał wiersz, mógł mieć 3-4 lata; oczywiście przesadą byłoby stanowcze stwierdzenie, że nie mógł w tym wieku jeszcze umieć czytać i pisać – autor artykułu na przykład robił to w tym wieku biegle – ale wydaje się, że więcej przemawia za listem, powiedzmy, „telepatycznym", szczególnie uwzględniając zainteresowania Micińskiego takimi zjawiskami (może chodzić, jak często u Micińskiego, o sen)[8].

---

[7] T. Miciński, *Wybór poezji*, opr. W. Gutowski, Kraków 1999, s. 143-144.
[8] Anna Czabanowska-Wróbel w odmiennej niż moja interpretacji również mówi o „dialogu na odległość". Jednakże zawarty w wierszu dramat wpisuje w ramy dobra

List więc pisany (rysowany?) na oszronionej szybie, który miały przenieść chmury – lub Anioł (symbol posłańca, zwiastuna, ducha opiekuńczego). Prawdopodobieństwo to zwiększa obraz pisania listu „patrząc się w księżyc”. Symbolika lunarna odsyła tu do komunikacji intuicyjnej, a zarazem wskazuje na szczególną więź łączącą synka z ojcem, ponieważ tradycyjnie Księżyc jest archetypem żeńskim i oznacza matkę, gdy ojciec reprezentuje (w tradycyjnej symbolice) zasadę solarną, jasności i racjonalności. Już tu można zasugerować, że poeci – szczególnie w pewnym, „wieszczym” rozumieniu tej roli – mogą być bliżsi innemu niż dominujące odczuwaniu ojcostwa (i męskości) ze względu na korzystanie z własnej intuicji czy natchnienia, czyli odwoływanie się do zasady lunarnej. (Teoretycznie – abstrahuję od historycznej sytuacji Micińskich, chcę tylko uwydatnić swoją tezę – ojciec-geometra powinien być bliższy zasadzie „solarnej”, geometria wszak reprezentuje archetyp solarny.) Dziecko, niezależnie od płci, nim wjedzie w fazę „uspołeczniania”, reprezentuje zasadę „lunarną” i dlatego uważano, że przez pierwsze lata życia pozostaje pod większym wpływem matki. Przejście chłopca ku ojcu miało oznaczać symboliczne „zerwanie z Księżycem” i matką.

U Micińskiego archetyp Księżyca tymczasem wprowadza zasugerowane już ambiwalencje (co nie powinno dziwić, jako że archetypowi temu przypisane są właściwości dwuznaczne, ambiwalentne i „mylące”, mówiąc obrazowo, cień gałązki może się wydać czyhającym potworem): synek pozostaje z matką, czyli w obrębie „domu lunarnego”; a jednocześnie chcąc się skomunikować z ojcem, odwołuje się do tejże zasady, przy czym można by uzasadnić, że dziecko nie zna (jeszcze?) innej zasady, niezwykłe jest więc nie to, że posługuje się ono telepatią czy „komunikacją sympatyczną”, ale jego przekonanie, że ojciec może odebrać taki komunikat, co też w istocie następuje – a jeżeli tak, to dziecko może się spotkać w domu (zasadzie) lunarnej i z matką, i z ojcem. Problem polega zatem na tym, czy i ojciec (podmiot, Tadeusz) może się ze swoją partnerką spotkać na płaszczyźnie koniunkcji dwóch Księżyców (archetypowy obraz heteroseksualnego małżeństwa jako *mysterium coniunctionis*, także w rozumieniu astrologii[9], to zespolenie Słońca-mężczyzny i Księżyca-kobiety; analogicznie w alchemii).

---

i zła, przy czym dobro reprezentuje dziecko. Tejże, *„Wilia”. W oczekiwaniu przemiany*, w: *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Kraków 2004, s. 201.

[9] Por. R. Prinke, L. Weres, *Mandala życia. Astrologia i rzeczywistość*, t. II, Poznań 1982, s. 55.

Poeta najprawdopodobniej jest poza domem, może w podróży, tak bowiem zasadniczo wyglądało małżeństwo Micińskiego, który ani nie czuł do niego powołania, ani nie był domatorem. Dom bez ojca jawi się synkowi jako przestrzeń nieszczęśliwej matki, płaczącej, czy wręcz w y p ł a k u j ą c e j męża. Być może także jawi się jako „dom bez Słońca.” Powiadam, oddalenie poety jest najbardziej prawdopodobne, choć zastosowana w wierszu poetyka „pejzażu wewnętrznego”[10] podpowiada, że jest to także „oddalenie duchowe”. Krótko mówiąc, podmiot-ojciec jest w depresji (podobnie jak matka). Rzecz w tym, że prawdopodobnie inaczej sobie ową depresję, zwaną wtedy *spleenem*, konceptualizuje niż jego żona, u której, dość jasno wynika, przyczyną (być może skutkującą także somatyzacją, ucieczką w chorobę) jest nieudane (?) czy trudne małżeństwo, nieobecność fizyczna czy duchowa męża i ojca.

Jeśli przyjąć tezę, że ojciec i matka znajdują się w depresji melancholijnej, to według Freudowskiego wyjaśnienia, taki płacz matki oznacza wyrzuty czy oskarżenia pod adresem ojca, ale w istocie są one skierowane do kogoś innego[11]. Do dziecka? Oskarżając ojca o „ucieczki”, oskarża synka o to, że się pojawił i „zepsuł” małżeństwo? (Tak można by wytłumaczyć, dlaczego synek tak żarliwie zwraca się spieszczeniami do taty – „caca”, „dusia” – o matce mając do powiedzenia tyle, że „chora”, co może oznacza tyle, że stwarza trudną do wytrzymania – histeryczną? – atmosferę, którą wrażliwe dziecko intuicyjnie może odbierać jako skierowaną przeciwko sobie.) Miciński zdaje się sugerować, że w jego wypadku przyczyną jest metafizyczny stygmat, tragiczne fatum, „mrok duszy”. Czy ów „mrok” to „brak Słońca”, innymi słowy, niemożność i zarazem odczucie konieczności przyjęcia zasady solarnej, odbieranej jako opresywna wobec autentycznej, „artystycznej” natury męskiego podmiotu? I dalej, wracam do tezy o melancholii: czy owo odczucie niemożności bycia z żoną i matką dziecka przy jednoczesnej silnej identyfikacji z potomkiem według nienormatywnej zasady wynika z niemożliwego – lub niemożliwego ze strony jego żony – połączenia mężczyzny i kobiety (oraz ich dziecka) wyłącznie w „domu lunarnym”, to jest z odrzuceniem kategorii „społecznej męskości”? Jeżeli, innymi słowy, podmiot identyfikuje swoją świadomość, *ego*, z zasadą księżycową, choć normatywnie w tym miejscu ma przypisane Słońce, owo

[10] Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 189-195.

[11] J. Laplanche, *Problematiques I. L'angoisse*, Paris 1980, s. 317-318.

Słońce zaś postrzega jako poziom *superego*, to czy to jest przyczyna jego głębokiego wewnętrznego konfliktu?[12]

Nie śmiem ekstrapolować tej zasady, by sugerować, że dotyczy ona wielu mężczyzn-artystów, którzy jawią się jako trudni, konfliktowi i „niedojrzali". Wolę nie mówić o „niedojrzałości". Ta bowiem jest kategorią *superego*, od-ojcowską. Micińskiego pojmowanie patrylineatu natomiast jest zasadą ciągłości (nie zerwania) i – z normatywnego punktu widzenia – regresji, odmowy „dojrzenia", wiersz Micińskiego pozwala wszak sformułować bardzo zasadnicze dla wszelkich dyskusji o nowym, „miękkim" ojcostwie pytanie: czy nie jest to warunek konieczny?

Przeniósłbym problem na zakwestionowanie heteronormatywnej matrycy patriarchatu. Tacierzyński wiersz Micińskiego w tej perspektywie pozwala spojrzeć na patriarchat i heteronormatywność jako kategorie opresyjne także wobec mężczyzn, heteroseksualnych mężczyzn[13]. Dopóki poruszamy się w kodzie ścisłego przypisania kategorii „kobiecość" i „męskość" do archetypów Księżyca, Słońca, a także w kodzie normatywnego rozwoju psychiki męskiej w kontakcie z animą, a żeń-

[12] Nawiązuję tutaj do genderowej interpretacji Freudowskiej kategorii melancholii dokonanej przez Judith Butler. Heteroseksualność jest melancholią po utraconej homoseksualności, co badaczka uzasadnia między innymi zakwestionowaniem Freudowskiej tezy o prymarnym tabu kazirodztwa na rzecz tezy o prymarnym tabu homoseksualności, która skutkowała u twórcy psychoanalizy „heteroseksualną matrycą", mającą decydować o tym, że chłopcy pożądają matek (a nie ojców, poza wypadkami „zdegenerowanymi"). Por. *„In effect, it is not primarily the heterosexual lust for the mother that must be punished and sublimated, but the homosexual cathexis that must be subordinated to a culturally sanctioned heterosexuality.* Oraz: *The taboo against incest and, implicitly, against homosexuality is a repressive injunction which presumes an original desire localized in the notion of 'dispositions', which suffers a prepression of an originally homosexual libidinal directionality and produces the displaced phenomenon of heterosexual desire.*" Tejże, *Gender Trouble*, New York 2006, s. 80 i 88-89. Posługuję się tą tezą, choć jestem świadom, że Butler skonstruowała ją po części ironicznie, w celach subwersywnej dekonstrukcji binaryzmu hetero- i homoseksualność w psychoanalizie (i w ogóle) oraz „narracji o początkach" („co było pierwsze", „skąd to się wzięło"), żywej w psychoanalizie, a którą filozofka odrzuca.

[13] Jest to jedna z zasadniczych tez studiów *queerowych*. Choćby Laurent Berlant i Michael Warner wyraźnie rozdzielają heteronormatywność (i heteroseksualną narrację) od heteroseksualności. Tychże, *Sex in Public*, w: *The Routledge Queer Studies Reader*, red. D. E. Hall, A. Jagose, A. Bebell, S. Potter, London – New York 2013, s. 170-171. Zob. N. Sullivan, *Queering „Straight" Sex*, w: *A Critical Introduction to Queer Theory*, Edinburgh 2006, zwł. s. 132-133.

skiej z animusem, będziemy (re)produkować tak zadziwiające tezy, że oto opisany przypadek *filii* z synem oznacza „powrót do łona" (= odmowę „dojrzenia") lub regresję ku więzi „homoerotycznej"[14] (jak gdyby czułość między mężczyznami m u s i a ł a być homoerotyczna).

Ja chcę natomiast powiedzieć, że winna „małżeńskim problemom", jakkolwiek niecodziennie to zabrzmi (zwłaszcza na tle aparatu psychologii głębi), jest patriarchalna zasada wyraźnego rozdziału tego, co męskie i kobiece, wywierająca presję na transgresyjnym podmiocie i odrzucona także przez jego partnerkę. Do tego momentu interpretacji dawałoby się zatem wiersz ów nagiąć, by wpisać w zupełnie współczesny dyskurs o „słabym mężczyźnie, który ucieka od rodziny jako odpowiedzialności", uzasadniając to tzw. Wyższymi Koniecznościami. I choć brzmi to współcześnie, jest to również archetyp obowiązujący w epoce Micińskiego. Jednakże Miciński idzie dalej, oto bowiem s y n , w stosunku do którego ma wiele czułości, okazuje się owym „promieniem w grocie" (duszy), „choćbyś utracił wszechświat – nie stracone / nic – bo masz dwa serca przelśnione". Syn – nie kobieta (żona)! Chyba że to ona jest drugim „przelśnionym sercem". (Koniecznie trzeba zwrócić uwagę na konstrukcję tego dwuwersu: „Tobie syneczku, – pisze Tatuś dusia, / że wróci.") W jaki sposób odpisuje tatuś synkowi? Wracam do tezy, że „telepatycznie", a nawet jeśli na piśmie (przyjmując, że parolatek potrafił czytać), to zastanawia, że nie pisze do mamy / żony, skoro, zdaje się, przesłanie dla niej zawiera w wypowiedzi adresowanej do syna (oczywiście można pomyśleć najprościej: pisze list do żony / matki, ale nadaje go d o syna, wyłączając ją z tej komunikacji; nie zmienia to faktu, iż jest to jeszcze jeden moment osobliwy u poety[15]).

Gdyby ponownie pokusić się o przepisanie powyższej archetypowej sytuacji na język psychoanalizy klasycznej, rówieśnej wierszowi (choć brak świadectw znajomości myśli Freuda przez młodego Micińskiego), również i tu okazałby się poeta oryginalny: głos wzywający do

[14] „Narcystyczna melancholia" – według Freuda – jest w pewnym sensie regresją do stadium homoseksualnego, ponieważ narcyzm wiązał on z pożądaniem tego, czym się jest samemu, czyli homoseksualnością. Jest to dość wątpliwy moment w jego teorii.

[15] Choć chyba można go wyjaśnić na gruncie dyskursu o melancholii. Jeśli ojciec i matka znajdują się w pozycji melancholijnej, która skutkuje oskarżeniami, to według Freuda są one skierowane *de facto* wobec innego obiektu. Przyjmuję, że niewerbalnie zatem skierowane są wobec dziecka. To tłumaczy jego status „psychicznego pośrednika" w tej telepatycznej – czy może archetypowej – komunikacji między małżonkami.

powrotu do rodziny odpowiadałby wszak sferze *superego*, przeciwstawianej „ciemnym impulsom nieświadomego”, tyle że zwykle owemu *superego* przypisywano cechy „ojcowskie” (także w rozumieniu „odojcowskie = społeczne”), tymczasem tutaj w funkcji *superego* występowałby nie ojciec, a syn i to w sposób, który właściwie odsuwa to, co przypisuje się *superego*, a więc wizję „obowiązku”, „konieczności”, „społecznego nakazu” itd. Tu jednak następuje intrygująca komplikacja w zakresie archetypów. To, że Miciński porównując duszę do groty, używa symbolu „żeńskiego” (waginalnego), jest oczywiste. Dlaczego jednak komunikacja z synem, do której, przypomnę, nie dochodzi (list został wstrzymany, a jednak ojciec w jakiś sposób odebrał wiadomość...), ma charakter penetracji ojca przez syna? (Obraz promienia wdzierającego się w grotę). Czy jest to „nawoływanie ku męskości”? „Żeńska duszo, wróć, twój synek potrzebuje cię jako mężczyzny”? „Przypomnij sobie zasadę falliczną i wyjdź na światło”?

Rzecz można ująć także jako szczególny przypadek konfliktu edypalnego: oto ojciec uchyla się od wejścia w rolę zakazującego-prawodawcy i pozwala synowi pozostać w kazirodczej (w sensie symbolicznym) relacji z matką – zamiast zagrozić synowi kastracją, sam się jej niejako poddaje, odrzucając porządek falliczny, co wywołuje dezorientację u pozostałych aktantów trójkąta[16]. Miciński byłby zatem prekursorem strategii kulturowej, którą Leo Bersani uznał w latach 80. za zjawisko względnie nowe, mianowicie de-edypalizacji ojca, która przyniesie zmniejszenie zjawiska paranoi; zde-edypalizowany ojciec miałby w tej nowej roli „uspołeczniać” traumę dziecką po utraconej miłości do matczynej piersi[17]. W wierszu Micińskiego mamy ślad takiej ewentualności, ojciec jednak tak zarysowanego obowiązku nie wypełnia (w ogóle, jakąkolwiek treść przypisalibyśmy „obowiązkowi ojca”, to wiersz ten mówi o niewypełnieniu go). Możliwe, że „penetracja” oznacza tu także synowskie pragnienie „introjekcji” jako „obiekt” w „melancholijnym *ego*” ojca (to jednak oznaczałoby, że syn uwtierdzałby ojca w jego pozycji melancholinej – nie zaś próbował go z niej wydobyć – zmieniając samego siebie w „utracony’ i „opłakiwany” obiekt; stąd traktuję tę interpretację tylko jako sugestię, z ograniczonym przekonaniem).

---

[16] Podążam za wykładnią edypalnego trójkąta zaproponowaną przez Jeana Laplanche’a, *Problematiques II. Castration. Symbolisations*, Paris 1980, s. 72-75.

[17] L. Bersani, *Sexuality and Esthetics*, w: *The Freudian Body. Psychoanalysis and Art*, New York 1986, s. 46-47.

Możliwa jest także interpretacja alchemiczna[18]: podmiot w ciemnej grocie jest Merkuriuszem w naczyniu, które określano jako *matrix* lub *uterus* (łono), z którego narodzić się ma cudowny kamień zwany *filius philosophorum*, czyli „syn filozofii"[19]. A może kontekst tytułowej *Wilii*, wers *Pan Jezus przyjdzie* (wraz z symbolem łowienia ryb) w pierwszej strofie i *Bóg* w poincie wiersza nie mają charakteru ani historycznego (24 XII), ani bajkowego, tylko archetypowy (archetypy rodzinne)?[20] Taka interpretacja jednak komplikowałaby dotychczasowe rozważania o czułym ojcostwie. Dlatego mianowicie, że sugerowałaby lęk podmiotu ojcowskiego przed synem jako zabójcą, lęk, którego nie potrafi – lub nie chce! – przezwyciężyć zgodnie z „zasadą męskości". Czy stąd jego feminizacja (depresyjna pozycja, symbolika lunarna i dusza jako wagina-grota)? Czy stąd także wizja powrotu do synka jako do „odzyskanego raju" homo-filii jako czułej męsko-męskiej relacji?

Czy podmiot nie wyraża już teraz obawy przed momentem, w którym syn z nim zerwie i to on nie będzie sobie potrafił z tym poradzić? Czy Miciński nie opisuje tu sytuacji, w której dorosły podmiot, mężczyzna, ojciec, powtarza w kontakcie z własnym synem swoje doświadczenie jako syna, odgrywa je ponownie, choć, z powodów „społecznych", jest ono teraz zupełnie „nieadekwatne"? Czy dlatego wiersz jest dedykowany własnemu ojcu, Rudolfowi?

Czy tak wykreowany podmiot znajduje się pomiędzy dwoma wcieleniami archetypu Boga (Ojca, *Superego*), tj. własnym ojcem i własnym synem? (Jak w obrazie dwóch kolumn, Jachin i Boaz; Boaz ma reprezentować Króla Dawida jako zasadę walki, Jachin zaś Króla Salomona jako zasadę trwałości i ustanawiania[21] – w obu wypadkach są to „męskie

---

[18] Por. C. G. Jung, *Psychologia a alchemia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009, s. 274-275.

[19] Tylko w tym kontekście jest dla mnie względnie zrozumiała czwarta strofa (tj. „zrozumiała" jeśli mam jej przyznać tzw. „głębsze znaczenie", a nie uznać za mniej intensywny moment w wierszu): rozbłyśnięcie duszy odsyłałoby do alchemicznego ognia, który pozwala dokonać przemiany i oddala od „czarnego tumanu".

[20] W takim rozumieniu, jakie Jung nadał Trójcy Świętej, *Próba psychologicznej interpretacji dogmatu o Trójcy Świętej*, w: tegoż, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, opr. J. Prokopiuk, Warszawa 1981, s. 210-218.

[21] Według ezoterycznej tradycji (Arthur Edward Waite), liczba kolumn – dwa – jest liczbą „żeńską", wprowadzającą zasadę polaryzacji i watplkiwości, wyboru, podziału na subiektywizm i obiektywizm. Boaz ma się wiążac z rosnącym księżycem, Jachin z ubywającym. Por. H. Banzhaf, *Vademecum tarocisty*, przeł. J. Tomkiel, Białystok 2003, s. 34-35. Przypuszczam jednak, że „dwie" kolumny (oprócz oczy-

zasady" i zapewne zasady „ojcowskie" w tradycyjnym rozumieniu, co pozwala pogłębić interpretację tego, przed czym Miciński „ucieka.") Syn przy tym rozumiany jest jako „męskość" (archetyp ojca, Boga) potencjalna, ale z czasem prawdopodobna. Zaprotestuje ktoś jednak, iż nie jest to bynajmniej wizja wywrotowa: rodzina zachowuje swoją spójność ze względu na dziecko. Odpowiadałbym, że nawet jeśli, to i tak Miciński jest oryginalny, gdy kreuje sytuację, w której to nie rodzice nad głową dziecka zawierają niemy pakt, a nadświadome (niczym Orcio z *Nie-Boskiej komedii...*[22]) dziecko samo występuje w tym (swoim) interesie. Mógłby wówczas ktoś replikować, że jednak poeta „przerzuca" decyzję na dziecko... itd., wówczas znów będę bronił, że nawet jeśli rozgrywa całą rodzinną psychomachię w swojej głowie, to i tak postępuje niestandardowo, rozmawiając z dzieckiem i, co więcej, dając jego racjom prymat...

Pozostaję zatem przy tezie, że Miciński jest i w tej materii – j a k z w y k l e – oryginalny. Potrafi chyba też z dystansem – choć chyba nie z ironią, a z pewnością nie kpiną – spojrzeć na swoje „mroki". Być może jednak jest to strategia pracy melancholii, polegająca na samooskarżeniach, będących przejawem narcyzmu[23]. Miciński doskonale potrafił kreować w poezji baśniową aurę, rzecz w tym, że zwykle służyła mu ona do skontrastowania z owymi osławionymi „mrokami" (jeśli nie na przestrzeni jednego wiersza, to cyklu). Bliźniaczy pod tym względem jest *Korsarz*, także pisany w poetyce deminutywów. Nawiasem mówiąc „baśniowy świat Jarusia" składa się z ulubionych elementów symbolicznych jego ojca, odpowiednio „udziecięconych" (unikam słowa „zinfantylizowanych") – „księżyc", „złote gwiazdki", „aniołki" (jeszcze nie „Anioł Gehenny"), „ryby" w rzece (w *Korsarzu*: *Migały rybek szybujące strzałki*[24]), „kwiatki" i „fijołeczki" (znów jak w *Korsarzu*; ponadto: jeszcze nie *fiole-*

wistego odczytania, przypisującego kolumny do matki i dziecka) mają znaczenie także dlatego, że „przypominają" depresyjnemu podmiotowi, który zwrócił się do wewnątrz siebie, czyli znalazł w pozycji „narcystycznej", jak to określa psychoanaliza, czyli „pojedynczej", że możliwy jest afekt podwójny, wprowadzający polaryzację, tj. pomagający przezwyciężyć solipsystyczną depresję, czyli dokonać, mówiąc językiem Melanii Klein, „reparacji".

[22] Kontekst ten wskazuje także Anna Czabanowska-Wróbel, dz. cyt., s. 202.

[23] Zob. J. Laplanche, *Problematiques I*, dz. cyt., s. 315. Por. dalej, s. 316: *„l'auto-accusation du mélancolique est bien spéciale: sans honte, sans vergogne, impudique, exhibitionniste."*

[24] T. Miciński, dz. cyt., s. 108.

tów płynie żal[25] i jeszcze nie *śmiać się będę z przerażenia / tego, kto zerwie kwiat*[26]). Zapewne, obok wskazywanej wyżej obawy przed „własnym dorośnięciem", wynikającym z przyszłego „dorośnięcia syna", pełni to funkcję westchnienia *et in Arcadia ego* (i co ze mnie wyrosło), co dodatkowo tłumaczyłoby dedykację ojcu poety (który, nawiasem mówiąc, rozwiódł się z matką poety, Wandą; stąd wykluczyć nie można i takiej intencji dedykującego: „ja wziąłem na siebie odpowiedzialność i wróciłem do rodziny"), jak też – zapewne – wykazuje pewien związek z ojcowskimi fantazjami na temat synów-dziedziców (talentów, zainteresowań, firm...); albo z lękami o ich odejściu. Zwróćmy uwagę, że kulturowo takie lęki o „odejściu syna" zwykle są wiązane z zasadą macierzyńską[27].

Tak działa wszelako patriarchalna normatywność: ojciec nie powinien tego czuć, matce (ze względu na uwikłanie w dyskurs o naturze, pępowinie, krwi i akcie rodzenia w kategoriach tzw. biologii) wolno. Być może tłem tego lęku jest obawa przed pozostaniem sam na sam z matką (animą?) bez dziecięcego pośrednika. (Do momentu, kiedy synek sam „nie zerwie" z ojcem, tak jak inni chłopcy „zrywają z matką", możliwa jest eskapistyczna ucieczka w świat baśni.) Takie zaburzenie układu, poprzez wyłączenie jednego elementu, oznaczałoby konieczność kolejnej konfrontacji z solarną zasadą męskości jako dojrzałości, która ma w sposób niezbędny dopełnić zasadę lunarną.

3.

Już po wydaniu tomu powstały dwa wiersze, które korespondują z *Wilią*. W pierwszym Miciński opisuje sen-przestrogę, w którym synek[28] prosił go, by nie jechał w podróż. Również w tym wypadku – tyle że w obrębie snu – następuje zejście poety w mrok, zrazu wydaje się, że samotne, potem jednak okazuje się, że w przestrzeni mroku znalazł się także syn, co bardzo znamienne, z poderżniętym lub przegryzionym

---

[25] Tamże, s. 139 (wiersz *Płyną ciche, srebrne łzy*).
[26] Tamże, s. 110 (wiersz *Nade mną leci w szafir morza...*).
[27] Ilustracją tego kulturowego mitu jest baśń o Żelaznym Janie, którą, jak wiadomo, Robert Bly opisał w perspektywie „kryzysu męskości" (rozumianego wszak konserwatywnie, nie *queerowo*). Por. tegoż, *Żelazny Jan. Rzecz o mężczyznach*, przeł. J. Tittenbrun, Poznań 1993, np. s. 28-30.
[28] Przyjmuję takie (biograficzne) założenie. Oczywiście „dziecina" jest określeniem niewskazującym na płeć. Być może nie jest to bez znaczenia i odsyła do koncepcji o pierwotnym hermafrodytyzmie, który następnie musi zostać odzyskany – i jego ojciec znajduje się w tej fazie.

gardłem. Przy czym nie jest jasne, czy winą poety było zabranie syna ze sobą, czy też ów gest wampiryczny (por. sadystyczny erotyk z *W mroku gwiazd*: „podejdę w ciemny jar – / – – wilkołak! będę pił twą krew – / i twoje dziatki – – / wydrę im z trzew / ten jęk – co serce opiekielni – / matki!”[29]):

Sen mi się jakiś ciemny przypomina,
który ostrzegał, by podróż zaniechać –
na próg w koszulce wyszła ma dziecina
i mnie tak żebrze: tatusiu, nie jechać!
Podniebna rzeka zmarzłego lodowca
łzy moje wzięła do zimnych potoków,
lustra Sardarów ujrzały wędrowca,
który je przyćmił gwiazdą wieszczych mroków.
Po opuszczonym błąkam się ogrodzie
straszliwych przeczuć, które ból tłomaczy:
śniłem, że brnę z mym dzieckiem w czarnej wodzie –
krew mu garełkiem biła – i w rozpaczy
niosłem na brzeg. – Więc ujrzę nad ranem
mój los – i niewolnik Boga
klęknę u stóp – lub będę szatanem![30]

Dzięki komentarzom Wojciecha Gutowskiego można zrekonstruować miejsce opisanej podróży – Zakaukazie. Nie jest jednak jasne, czy wędrowiec z drugiej strofy jest tożsamy z podmiotem; jeżeli tak, to czy trafia na dwór („sardar” to tytuł namiestnika dworu), a następnie wydarzają się jakieś „okropności” (rzeź?), czy też trafia do pustego pałacu, gdzie wrażenie obecności wywołują tylko lustra... Czy może „opuszczony ogród” znajduje się przy domu (co by oznaczało, że tylko druga strofa mówi o podróży) i tam dokonuje się morderstwo. Jeśli tak, to być może wiersz nie opisuje sytuacji, „co się stanie po wyjeździe ojca”, co chyba jest pierwszym skojarzeniem, a układa się w sadystyczną fantazję, „co się stanie, jeśli nie pojadę w podróż” (w takim odczytaniu sugestywne obrazy Micińskiego w mojej głowie nabierają konkretyzacji Kubrickowskiego *Lśnienia*). Nie wiadomo, czy sam podmiot jest winny mordu, tylko konstruując wypowiedź liryczną zachowuje się jak osoba „w afekcie”, która czasowo utraciła pamięć, czy zrobił to ktoś inny (zagadka bez odpowiedzi). Być może podróż w ogóle się nie dokonuje – podmiot znajduje się na zakaukaskim dworze jako jakaś moc psychicz-

[29] T. Miciński, dz. cyt., s. 87 (wiersz *Ach, w modrzewiowym dworze...*).
[30] Tamże, s. 239.

na, telepatycznie – „lustra, które widzą" mogą być narzędziami magicznego poznania, a chodzi wszak o jakiś pojedynek na „moce psychiczne" (kto kogo przyćmi wieszczym mrokiem)[31].

Równie niejasne jest, czy mamy do czynienia z dwoma snami (snem we śnie), czy jednym o strukturze: przestroga – złamanie jej – konsekwencje. Tak jak w wypadku *Wilii* interesujące są jednak role, jakie poeta przypisuje s y n o w i w autoanalizie struktury psychicznej. W tym wypadku – ponownie jak Orcio – ma ono funkcje zarówno wieszcze, jak i anielskie. Niewykluczone też, iż Miciński przepisuje tu biblijny mit o ofierze Abrahama. Ewentualnie też wpisuje go w alchemiczny obraz Króla reprezentującego *materia prima* (a więc *nigredo*, stąd obrazy czerni) pochłaniającego syna[32]. Jeżeli uznać ten wiersz za nawiązanie do *Wilii*, to ukazywałby on pokusę przerwania więzi z synem (skutkującego osiągnięciem pozycji „męskiej" ojca), której dziecko broni. Ponieważ syn nie dokonuje symbolicznego zabójstwa ojca – choć normatywna struktura nie oczekuje tego od syna w tym wieku, oczekuje raczej, że jego ojciec sam odejdzie – to ojciec próbując odejść, ale nie potrafiąc, decyduje się na (symboliczne?) zabójstwo syna. (Wydaje mi się, choć nie jestem tego pewny, że obraz brnięcia z umierającym dzieckiem przez „czarną wodę" odwołuje nie tyle do motywu *mare tenebrarum*, ile do wody jako symbolu kobiecości i płodności – czarna woda oznaczałaby zatem bezpłodność, fantazję podmiotu o niej[33] lub o bezdzietności; niesprzecznie może ozna-

---

[31] Jeżeli przyjąć, że „mrok" symbolizuje tu bezpłodność/bezdzietność (piszę o tym niżej), to być może „zakaukazie" symbolicznie oznacza krainę wolnych ludzi (mężczyzn?), na których nie nakłada się jarzma rodzinnych obowiązków. Innymi słowy chodzi o fantazmat (o ile nie utopię) krainy „męskiego kontinuum homospołecznego", podobnego jak mitycznie wyobrażona wspólnota Kozaków. (Trudno mi ustalić, czy może chodzić o jakiś konkretny lud – Kozacy Czarnomorscy?!). Jesli jednak tak przyjąć, to interesująco układa się relacja między posiadaniem wieszczych mocy a posiadaniem potomka, w przeciwienstwie do *Wilii* tu tak jakby to drugie wykluczało to pierwsze – choć nie wyklucza, że sam syn posiada wieszcze zdolności, tylko kontakt między nim a ojcem nie następuje. Nie ma owego zaskakującego momentu synowskiej „penetracji" mroku ojca. O męskim kontinuum zob. E. Kosofsky Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York 1985. O takim rozumieniu mitu Kozaka por. G. Ritz, *Mazepa jako romantyczna figura Innego*, w: *Nić w labiryncie pożądania. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, Warszawa 2002, s. 87-97.

[32] C. G. Jung, *Psychologia i alchemia*, dz. cyt., s. 377 i 375 (rycina).

[33] Ewentualnie może oznaczać bezpłodne nasienie. Albo kał lub inną substancję, która w porządku psychoanalitycznym reprezentowałaby zasadę analną, a więc „odwróconej płodności". (W traktatach alechemicznych „prosta woda" bywała porównywana do

czać wodę w rozumieniu alechemicznym, *aqua Mercurialis*, która często alchemikom objawiała się we śnie[34].)

Być „niewolnikiem Boga" oznacza zatem ulegać patriarchalnej zasadzie, uspołecznienie, powielenie normatywności[35], „bycie szatanem" zaś pozycję transgresyjną (*queerową*...?), polegającą (między innymi) na odrzuceniu „męskości" rozumianej jako pozycja w procesie indywiduacji lub jako społeczna funkcja *pater familias*. Ponieważ jednak w całym wierszu mowa o śnie jako przestrodze, to cały liryk być może należy ubrać w ramę modalną lęku – to się stanie (przed takim wyzwaniem / wyborem będę musiał stanąć), jeśli zdecyduję się wyjść z łona, oddzielić od syna. W takim rozumieniu to ojcowski podmiot znajdowałby się w pozycji syna[36], a jego tzw. realny synek na symbolicznej pozycji matki!

4.

Ostatni wiersz tworzący w mojej interpretacji „patrylinealną triadę" powstał około 1906 roku (wtedy został opublikowany w prasie) i mówi o ojcu poety, Rudolfie:

> Zobaczyłem mego ojca we śnie:
> siwiuteńki, ze smutkiem na twarzy –
> i spoglądał gdzieś w dale bezkreśnie,
> mając serce, co nigdy nie skarzy.
> Czarne smutki odkryły się we mnie
> mego serca, co nigdy nie wskrześnie –
> życia mego zwiędło pół nadaremnie
> [księżyc wschodzi ponad wody leśnie]

„szczyn", „nawozu", „gnoju" lub „łajna"). O tym fantazmacie na przykładzie Artauda pisał psychoanalityczny krytyk Leo Bersani: „It's obvious that in its pathological form, a fantasy equivalence of birth with defecation involves confusing the vagina and the anus and a live infant with fecal matter". Tegoż, *Artaud, Defecation and Birth*, w: *A Future for Astyanax. Character and Desire in Literature*, Boston – Toronto 1976, s. 264. W porządku psychoanalitycznym prawdopodobnie krew cieknąca z ciała dziecka oznaczałaby w zestawieniu z „czarną wodą" menstruację, symboliczne zaprzeczenie ciąży. A może *rubedo* jako symbol ofiary analogicznej do Chrystusa? (W porządku psychoanalitycznym Syn wszak jest Chrystusem.)

34 Jung, *Psychologia i alchemia*, dz. cyt., s. 269-273, 282.

35 O tym „Bogu pozorów" (z wiersza *Bojan,* również swoiście „tacierzyńskiego", gdzie także można doczytać się opisu depresji-*nigredo*) pisał w tym aspekcie W. Gutowski, *W poszukiwaniu życia nowego. Mit a światopogląd w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Warszawa 1980, s. 55-56.

36 Jak wyraził się Jung: „Kto nie rozumie, co się z nim dzieje, temu zawsze grozi utknięcie w przejściowym stanie syna". Tegoż, *Próba psychologicznej*..., dz. cyt., s. 215.

a pół życia mego leci z burzą,
jak olbrzymie nad chmurami pieśnie,
widzę w chatce – co ma nóżkę kurzą –
mego ojca: błogosławi we śnie.[37]

Przypomnę, że rozrachunku owego – z dalekim Mickiewiczowskim „wiekiem klęski" w tle – dokonuje człowiek niespełna trzydziestoletni, ponieważ tonacja mogłaby sugerować wiek bardziej zaawansowany. Rudolf Miciński miał zaś naonczas 86 lat i pozostały mu 4 lata życia. Można zatem przypisać ów wiersz do snów wynikających z obaw o życie starego człowieka czy zapowiadających śmierć (w tym wypadku – nietrafnie). Także i ten tekst ma podobną strukturę jak dwa poprzednie z tego względu, że w środkowej jego części występuje „tłumaczenie się ze swoich mroków". (Zdaje się, że poeta zdawał sobie sprawę z tej swojej predyspozycji i niewykluczone, że działała ona na niego na zasadzie błędnego koła, ponieważ oskarżając się o owe „smutki" – łagodnie mówiąc – pogłębiał je.) Jednakże ojciec – i to w jednym wersie – charakteryzowany jest w kontrze do obrazu surowego Boga: „mając serce, co nigdy nie skarzy". Ojciec wybaczający, a w poincie – błogosławiący (tu jednak jest jedno „ale", co dzieje się „we śnie", to jest w czyim, czy cały czas mowa o śnie poety, czy też nawiązuje on poprzez sny telepatyczną więź ze swoim ojcem, czy może jego ojciec właśnie w przestrzeni snu, czyli nie na poziomie na przykład werbalnym, mu błogosławi?).

Znawcy twórczości Micińskiego nie może nie zafrapować rozbieżność między tym obrazem a powtarzającą się w tej poezji wizją złośliwego, zawistnego Boga. Tu z kolei jednorazowy, ale jakże mocny chwyt baśniowy („chatka na kurzej nóżce") odsyła jednak do innej baśniowości niż w *Wilii*, jest to „starość jako baśń", starość jako odrzucenie pewnych cech wiązanych z męskością (tym bardziej, że w rzeczonych chatkach zwykle mieszkały istoty płci żeńskiej) czy surowością (nawet jeśli surowość z wiekiem nie ustępuje, to zdaje się pisywać w konwencję groteskową). Nie sposób przy tym nie zasugerować dalszych wniosków, chociażby czy ojciec błogosławi synowi, że tak jak on wypełnia ciemne powołanie „wiedźmy" (obraz z pierwszej strofy człowieka smutnego i wpatrzonego w dal odpowiada w jakiejś mierze postaci Tadeusza Micińskiego, choć oczywiście wpisuje się także w kulturowy obraz starej osoby „patrzącej w nieskończoność" jako przygotowanie do śmierci

[37] T. Miciński, dz. cyt., s. 258. Wiersz ten ze zmienioną końcówką gramatyczną w pierwszej osobie wypowiada także tytułowa *Bazilissa Teofanu* w dramacie.

i ewentualnie reinkarnacji)? Czy może na starość zatracił, pozostając przy kurzej metaforyce, pazur?

Jakiejś odpowiedzi mogłaby udzielić głębsza wiedza o Rudolfie Micińskim. Interesujące jednak, że podmiot w drugiej strofie, jak rozumiem, konstruuje zarzut wobec samego siebie, który można by sprowadzić do potocznej obserwacji, że „coś umknęło bezpowrotnie". W piękniejszej postaci brzmi to następująco: „Czarne smutki odkryły się we mnie / mego serca, co nigdy nie wskrzeście". Innymi słowy „serce" (tu poprzez kontekst całości ograniczone do uczucia wobec ojca, jak myślę) umarło bezpowrotnie jakiś czas temu, około połowę życia temu. (Jeśli przyjąć, że data publikacji jest datą powstania wiersza, to mowa o mężczyźnie 33-letnim, a zatem połowa życia, kiedy dokonało się presuponowane zerwanie więzi emocjonalnej z ojcem przypada na wiek ok. 16 lat, czyli „normatywnie", na wiek dojrzewania; za późno natomiast na „odwrócony kompleks Edypa" i melancholię po utracie homo-filii z ojcem – jeśli jednak mowa nie o połowie licząc od „teraz", tylko projektując w przyszłość, czyli że „teraz" jest ową „połową", to wówczas można przyjąć, że chodzi o taką właśnie melancholię.) W tej chwili ten martwy organ symboliczny może broczyć tylko „czarną krwią" (smutkami). Ponieważ jednak owe smutki się „odkryły", to znaczy, że były „zakryte", a więc zadawnione, stale tkwiły (gniły?). Z dzisiejszej perspektywy podmiot ocenia, że nie były słuszne czy trafne, skoro ów proces okazuje się „daremny", lecz jego destruktywna siła nie może zostać odwrócona. Nie przez podmiot. Stąd finalna scena błogosławieństwa nawiązuje do archetypowego przebaczenia synowi marnotrawnemu na łożu śmierci[38].

Jak sądzę, porządek patrylinearny zakłada, presuponuje, że podmiot sam nie może udzielić sobie absolucji[39], ponieważ potrzebna jest do tego „wyższa instancja". Miciński jednak „nie byłby sobą" – używam tego potocznego określenia w sensie dwuznacznym, wziąwszy pod uwagę psychologiczne konteksty indywiduacji – gdyby owej wyższej instancji nie obniżył groteskowo – acz czule – poprzez obraz chatki na kurzej stopce. Ponownie więc znajdujemy się na terytorium melancholii, gdzie cia-

[38] By nie szukać zbyt daleko – tak zachowuje się ojciec Genezypa Kapena w *Nienasyceniu* Witkacego.

[39] Według Anny Czabanowskiej-Wróbel, ojciec w tym wierszu „poprzez sakralny gest podejmuje próbę scalenia psychiki syna". Tejże, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996, s. 165. Nie jestem pewny, czy psychika, jaką można w tym wierszu wyczytać, jest „rozbita", wydaje mi się, że raczej zostaje ożywiona jakaś jej „obumarła część", co powoduje stan chwilowej dezintegracji skutkującej silnym afektem.

ło/dusza zmienia się w „grób martwych (utraconych) pożądań”. W tym wypadku chodziłoby o melancholię po odtrąceniu homo-filnej relacji ze strony ojca, który, jak pamiętamy, „ma serce co nigdy nie skarży”.

Zbieżność tego wiersza z *Wilią*, która okazuje się psychiczną repetycją „synowskiego zerwania”, czy raczej projekcją na syna lęku, że postąpi tak samo, jak postąpił kiedyś podmiot wobec własnego ojca, dobitnie pokazuje ideę ciagłości patrylineatu. Pokazuje ją jednak w sposób odmienny od patriarchalnej, heteroseksualnej matrycy, narracji opartej na „tabu homoseksualności”, a zatem – na sposób *queerowy.*

5.

Dlaczego męskość i ojcostwo są „czarne”? Według Junga, spotkanie z animusem lub animą jako wyraz wątpliwości płciowych występuje w fazie *albedo*, nie *nigredo.* Psychoanaliza Jungowska – jak znaczna część psychoanalizy – jest jednak normatywna i nie dość łaskawie obchodzi się z wypadkami transgresyjnymi. A jeśli Miciński, odwrotnie niż poucza wpisany przez Junga proces indywiduacji w alchemiczną matrycę, odczuwał stan psychicznego hermafrodytyzmu nie jako ostateczną integrację jaźni, Słońca i Księżyca, *rubedo*, ale właśnie proces dysocjacji, „czarny tuman” pomiędzy płciami i nie uważał, że rozjaśnienie tego mroku jest najwyższym triumfem jaźni?[40]

[40] Czyż nie jest tak, że proces wiodący do hermafrodytyzmu psychicznego sens uzyskuje tylko w oparciu o założenie o pierwotnym wyrazistym rozdziale obu płci? W alchemii co prawda powiada się, że *opus* pochodzi z „jednego” i do niego powraca (*ex una primum radice procedit, quae post modum in plures res expanditur, et iterum ad unam reveritur* – pisał Morienus Romanus w traktacie *De transmutatione metallorum*). Por. C. G. Jung, *Psychologia i alchemia*, dz. cyt., s. 336. Przekładając to na kategorie płci, dwupłciowość jest punktem wyjścia i dojścia, po drodze natomiast przydarza się rozdział, w którym człowiek „zapomina” niejako o swojej dwoistej naturze. Jeśli tak przyjąć, to Miciński opisywałby proces podmiotu, który nie może, czy nie umie zapomnieć, a jego pamięć ma charakter melancholii.



Henryk Pillati, *Gałganiarka*, 1862 r.

Wojciech Kalinowski
(Białystok)

SZATAN W TWÓRCZOŚCI STEFANA GRABIŃSKIEGO

Stefan Grabiński znany jest krytyce literackiej głównie jako pisarz fantastyczny. Ci czytelnicy, którzy zagłębiają się w fantastyczne światy literackiej niesamowitości młodopolskiego pisarza, z pewnością ową „fantastyczność" wskażą jako podstawę, fundament tej skondensowanej, ale i niezwykle hermetycznej działalności literackiej, której debiut wniósł wyczuwalny powiew świeżości.

O samym Grabińskim wiemy bardzo niewiele. Jedyne ujęcie biograficzne pisarza to licząca około czterystu stron monografia Artura Hutnikiewicza, z której dowiadujemy się jednak o dość przygnębiających kolejach życia pisarza. Po pierwsze: musiał wciąż tłumić w sobie strach przed zabójczą gruźlicą, którą niejako otrzymał w spadku po ojcu, do tego zmuszony był zarabiać na życie nie jako literat, ale nauczyciel, co sam pisarz uważał za konieczność, a wręcz przymus. Goryczy dodają jego życiu również informacje o nieszczęśliwym małżeństwie i kłopotach finansowych, które od chwili rozwodu na dobre zagościły w życiu Grabińskiego[1]. A gdy dołączymy do tego jeszcze brak pozytywnego odzewu ze strony krytyki literackiej i zmagania z chorobą, która w końcu Grabińskiego „dopadła" i przykuła do łóżka...

Próba choćby pobieżnego przejrzenia tej twórczości pozwala stwierdzić, że oryginalność Grabińskiego wyłania się na wielu płaszczyznach: z jednej strony widzimy niezwykłe bogactwo wyobraźni, wyczulonej na wszelkie przejawy doznań, wykraczających poza możliwości empirycznego wyjaśnienia, z drugiej strony możemy być zaskoczeni wykorzystaniem określonych motywów literackich, które wyzyskane zostały w sposób nowy i twórczy. Na plan pierwszy wysuwa się motyw

---

[1] Wszystkie ważne fakty z życia pisarza pochodzą z kilku źródeł, zebranych i uporządkowanych przez Artura Hutnikiewicza w jego monografii. Część z nich to wspomnienia bliskich i przyjaciół Grabińskiego, w tym Jerzego Eugeniusza Płomieńskiego i Karola Irzykowskiego. Por. A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego*, Toruń 1956, s. 58-115.

przewodni tej twórczości. Co szczególnie pisarza zajmuje, to fascynacja śmiercią, która w jego rozbudowanym systemie światopoglądowym, będącym konglomeratem różnorodnych wpływów religijnych, filozoficznych i literackich, traci swój ostateczny, skrajny charakter, staje się momentem przekraczania pewnej granicy rzeczywistości, przechodzenia z tej dostępnej naszym zmysłom do tej, w której niepodzielnie rządzi Duch, będący wynikiem wiecznej wędrówki ku doskonałości. Jak nieraz przypominał Hutnikiewicz w opracowaniu monograficznym, Grabiński budował swoją twórczość na ciągłym zdumieniu przejawami działalności szczególnej siły, której nieposkromiona potęga wybucha w aktach niezwykłych, których nie sposób objąć rozumem; siły, którą jest w stanie dostrzec i zrozumieć tylko jednostka wybitna, zdolna przekroczyć ograniczenia, jakie nakłada na nas świat zmysłów.

Fascynacja Grabińskiego mroczną, diabelską tematyką pozwala nam w pewnym sensie zaliczyć pisarza do grona „s a t a n i s t ó w" okresu młodopolskiego. Hutnikiewicz nie bez powodu wymienia Grabińskiego obok nazwisk Przybyszewskiego i Micińskiego, wskazując przy tym, że pisarz to, co w zakresie zainteresowań satanizmem stworzył, „[…] przemienia się w zwartą, logiczną całość epicką"[2]. Do grona modernistycznych satanistów zaliczył także Grabińskiego Michał Rożek, wskazując, że „[…] wyobraźnia tego młodopolskiego pisarza przepojona była diabelskimi omamami"[3].

Grabiński nie jest jednak typem satanisty, który by szatana w jakiś sposób wychwalał, czy oddawał mu cześć poprzez literaturę. Chyba że nazwiemy go tak dlatego, iż podejmuje kontrowersyjne tematy, pełne nawiązań do szatana i jego diabelskiej mocy. W poszukiwaniu pewnej drogi interpretacji określonych wątków satanistycznych, które tworzą w tej literaturze przedziwny wachlarz niewyjaśnionych zjawisk, możemy stwierdzić, że Grabiński próbował w sposób dla siebie charakterystyczny szatana wybronić, a wręcz uzasadnić jego działalność – odkryć diabelskie motywacje. Chyba nikt w literaturze epoki modernizmu nie próbował szatana usprawiedliwiać w taki sposób, nie litował się nad jego losem, nie czuł żalu wobec władcy ciemności tak, jak to zrobił autor w swoich powieściach fantastycznych.

---

[2] Tamże, s. 286.

[3] M. Rożek, *Diabeł w kulturze polskiej. Szkice z dziejów motywu i postaci*, Warszawa – Kraków 2003, s. 255.

Ów budzący pewne wahanie interpretacyjne satanizm Grabińskiego ma dwa różne oblicza, które na pozór są zupełnie nieprzystawalne, ale po gruntownym przyjrzeniu się okazują się wzajemnie uzupełniać i rozwijać. Wizje szatana odnajdziemy w dwóch powieściach Grabińskiego: w pochodzącej z 1924 roku *Salamandrze* oraz późniejszej od niej o dwa lata powieści *Cień Bafometa.* Spróbujmy na początek przyjrzeć się drugiemu utworowi.

Utwór, opatrzony zresztą podtytułem *Powieść fantastyczna*, po raz ukazał się w roku 1926. To historia pewnego artysty-pisarza, który wpada w wir tajemniczych wydarzeń. Pomian – bo o nim mowa, to niespełniony poeta, który poprzez swoje utwory próbuje zrozumieć zagadkę świata. Jego ideowym przeciwnikiem jest Pradera – racjonalista, twardo chodzący po ziemi, próbujący znaleźć szczęście nie w realizacji abstrakcyjnych wymysłów, ale raczej w żmudnej, systematycznej, podpartej twardą logiką pracy. To racjonalista jednak najgorszego typu, bo niezdolny do wyższych uczuć, realizujący swoje cele bez względu na koszty, nie czujący respektu ani przed człowiekiem, ani przed Bogiem. Konflikt wciąż narasta, w pewnym momencie prowokuje jednak siły, o których oboje nie mają pojęcia, ich zacięty spór i tajemnicza śmierć Prandery sprawia, że budzą się jakieś złowrogie moce, jakiś wstrząs duchowy daje się odczuć w znanej rzeczywistości, delikatna kurtyna, dzieląca dwa światy się rozdziera. Świat zmysłów miesza się z rzeczywistością duchową. W powieści Grabiński prezentuje nam dwie historie, biegnące jakby równolegle. Jedna z nich to uwspółcześniona, odwieczna walka dobra ze złem, której polem zmagań są dusza i świadomość głównego bohatera. Drugi wątek to dziejąca się na pograniczu rzeczywistości historia, w której wszystko skażone jest obecnością zła, nagle się w nim pojawiającego.

Brakuje w powieści szatana we własnej osobie, nie ukazuje się on tutaj jako postać, czy namacalne, dostępne zmysłom zjawisko, ale jego obecność staje się wyczuwalna, narasta w miarę rozwijania się historii. Sam Pomian widzi, że dzieje się coś dziwnego i niepokojącego. Ludzie zaczynają okazywać nadzwyczajną religijność, ich udział w życiu religijnym i związana z nim obrzędowość wywołują nawet w nich samych zdumienie. Wielkopostne nabożeństwa przeradzają się w ogromny, pokutniczy lament, podczas którego tłumy wyznają grzechy, słuchając z rosnącym przerażeniem charyzmatycznych kazań księdza Dezyderego, którego pojawienie się w świątyni zbiegło się z eksplozją religijności.

Dziwne, dziejące się jakby w nierealnej rzeczywistości wydarzenia uzmysławiają, że za chwilę będziemy świadkami czegoś niezwykłego,

czegoś tajemniczego, a zarazem sugestywnego i destrukcyjnego w swym charakterze. Do takiego finału dochodzi podczas drogi krzyżowej. To jedna z dwóch zbiorowych scen w powieści, kiedy ujawnia się potęga diabelskich wpływów. Wystarczy przypomnieć sobie wstrząsający pochód biczowników, którzy w morzu własnej krwi próbują odkupić winy i wyjednać na Bogu odwrócenie zarazy. Opis kar *flagellantes* jest średniowieczną wizją przeniesioną we współczesność. Michał Rożek o tym sposobie poszukiwania Bożej Łaski poprzez ofiarę krwi napisał, że biczownicy uważali, „[…] że tylko fanatyczna pokuta samobiczowania odwróci gniew Boży i unieszkodliwi szatana, choć ich samych posądzono o związki diabelskie”[4].

O wiele bardziej wymowna jest druga scena: wizja drogi krzyżowej, podczas której dochodzi do dziwnych wydarzeń. Oto widzimy ukoronowanie serii kazań fanatycznego księdza Dezyderego w postaci pokutniczej procesji. Ten krótki fragment jest doskonałym dowodem kunsztu literackiego Grabińskiego, który właśnie w skondensowanych, przepojonych ciężkim nastrojem i oczekiwaniem scenach wykazuje niezwykłe mistrzostwo. Sama scena jest niezwykle sugestywna:

> Od miasta nadpłynęły dźwięki zegarów: biła godzina szósta. Ludzie poklękali. Ks. Dezydery przystanął i wzniósł rękę do błogosławieństwa. W promieniach zachodzącego słońca ręka ta rzuciła na drogę cień ogromny, daleki w zasięgu i nasycony czernią. A kontur jego był dziwny: na piasku ścieżki zarysował się ostro profil kozła; wytknięta w przestrzeń para rogów wyzywała do walki […]. Szmer powstał w szeregach orszaku. […] Zobaczyli złowieszczy cień. Ks. Dezydery rzucił okiem na widmo swej ręki i natychmiast opuścił ją w dół. Lecz spostrzegł się za późno. Ludzie z czoła pochodu ujrzeli już szatański wizerunek i podawali sobie wiadomość z ust to ust. Po chwili wiedzieli wszyscy[5].

I nagle z całej religijności nie zostaje nic! Wiara rozsypuje się w pył pod wpływem zwykłego cienia, który rysuje się na trawie. Jak najpierw rosła siła ludzi, ogarniętych pasją czynienia pokuty, tak teraz wszystko ginie i rozpierzcha w przerażeniu. Władca ciemności bierze straszny odwet, a jego zwycięstwo jest porażające. Żadne z serc ludzkich nie mogło oprzeć się jego sile. Pierwszy wniosek jest prosty: nigdy szatana nie możemy lekceważyć, gdyż w swojej żądzy czynienia zła nie cofnie się przed niczym. Pisarz nie broni tutaj szatana w jawny sposób, nie usprawiedliwia go. W tej powieści szatan przecież nie robi chyba absolutnie nic: nie straszy, nie ryczy nad uchem grzesznika, nie dźga go

---

[4] M. Rożek, dz. cyt., s. 78.

[5] S. Grabiński, *Cień Bafometa*, w: tegoż, *Utwory* wybrane, t. 2, Kraków 1980, s. 203.

rogami, ani nie kopie – ani nie ukazuje się ludziom podczas procesji. Spokojnie obserwuje rozwój wydarzeń, bo chyba zna serce ludzkie mocniej i dokładniej niż ks. Dezydery. W krytycznym momencie to raczej tłum w dziwnym cieniu rozpoznaje kształt diabła i rzuca się do panicznej ucieczki. Zwycięstwo szatana jest tym dotkliwsze, że ogromna procesja powinna być przecież, poprzez swoją żarliwą modlitwę, wolna od diabelskich pokus, okazuje się zaś miejscem i czasem, kiedy zło zbiera największe żniwo.

Grabiński prezentuje w tym fragmencie diabła w jego bezcielesnej postaci, ale posiadającego realny wpływ na rzeczywistość. Nie bez znaczenia dla zrozumienia tej sugestywnej sceny jest przybliżenie i próba określenia religijności samego Grabińskiego. Wiemy, że autor wychował się w atmosferze głębokiej, katolickiej wiary. Wiemy również z opracowań, że w młodości utożsamiał się z katolicyzmem, ale w miarę dorastania i wchodzenia w wiek dorosły kreował zręby własnego światopoglądu religijno-filozoficznego, który jednak coraz dalej od religii katolickiej odstawał. Diabeł jest najbliższy wizerunkowi chrześcijańskiego upadłego anioła, przed którym obroną może być jedynie prawdziwa, naiwna świętość duszy.

Wizja szatana w powieści jest specyficzna. Jawi nam się on jako zdecydowany przeciwnik ludzkości, a może raczej prowokator i burzyciel porządku[6].

Zupełnie inny wizerunek szatana prezentuje nam Grabiński w drugiej swojej powieści – chronologicznie jednak wcześniejszej od *Cienia Bafometa* – *Salamandrze.* Szukanie szatańskiej obecności w tym utworze pozwala stwierdzić, iż ukazuje się on bezpośrednio, jawnie, w całej swojej diabelskiej okazałości – ale jest równie dramatyczny. W odróżnieniu od pierwszej prezentowanej powieści, ma on tutaj zupełnie inną twarz: to buntownik, który jest zdolny do cierpienia, książę ciemności, odtrącony od Boskiego Światła i potępiony na wieki. To – jak go trafnie określił Hutnikiewicz – „[…] szatan średniowiecznych katarów, lucyferianów, sataników, czarownic, uwieczniony w księgach demonologów i inkwizytorów, gdy wśród straszliwej grozy spisywali bluźniercze zeznania ofiar, rozpiętych na narzędziach tortury"[7]. W *Salamandrze* dochodzi do głosu fascynacja Grabińskiego okresem średniowiecza, a więc

[6] Por. też: W. Kalinowski, *Noc, marzenie i koszmar senny w twórczości Stefana Grabińskiego*, w: *Noc. Symbol – Temat – Metafora*, t. I, *Wokół „Straży nocnych" Bonawentury*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2011.

[7] A. Hutnikiewicz, dz. cyt., s. 289.

okresu, kiedy szatan uformował się w kształcie, który rozpoznajemy do dzisiaj. Pisarz podkreśla, że chociaż czasami diabeł przyjmował różne postaci, to jego obecność jest wyczuwalna w ciągu stuleci. Nie zawsze miał widzialną postać i empiryczny kształt, ale „[…] w istocie, od niemal tysiąca lat ani razu nie zszedł ze sceny”[8]. Jego działalność w świecie wymaga jednak armii wyznawców, którzy pod czarnym sztandarem sprowadzą ludzi na drogę zła.

W *Salamandrze* widzimy go również przez pryzmat walki dobra ze złem, która znajduje kształt w zmaganiu dwóch przeciwstawnych sił. Walka Wierusza z demoniczną Kamą to jeden z dominujących wątków w powieści. Wśród zmagań dwóch potężnych energii o przeciwstawnych znakach znajduje się człowiek podatny na wpływy obu, zmagający się z zagadką rzeczywistości, Jerzy, w osobie którego odnajdziemy rysy samego autora, ze zdumieniem błądzącego wśród niesamowitych przejawów życia. Wierusz to reprezentant dobrej, pozytywnej, czystej energii, natomiast o samej Kamie nic pewnego już powiedzieć nie możemy. Może to demon, będący własnością samego pana ciemności? Może jest czarownicą? Jest przecież w pewien sposób napiętnowana: jej ciało skrywa symbol złocistej jaszczurki – salamandry, zwierzęcia demonicznego, łączącego w sobie trwałość ziemi z potęgą ognia. Kama posiada niezwykłe moce, które wykorzystuje w walce o Jerzego. Jest znawczynią magii, tajemnych zaklęć i formuł, w usidlaniu Jerzego korzysta też z najsilniejszej broni, jaką może dysponować kobieta: potęgi własnej kobiecości, której Jerzy bezwiednie ulega.

Grabiński w powieści korzysta z wielu satanistycznych motywów, które wieki średnie stworzyły na potrzeby prezentacji szatana i jego demonicznego wpływu. Z czarownicami łączy się przecież inne niezwykle interesujące dla nas zjawisko sabatu. Z przebogatej literatury poświęconej zagadnieniu wiemy, jak wyglądało typowe zgromadzenie. Najpierw przelatywano, przy wykorzystaniu magicznych maści, na miejsce spotkania, a następnie oddawano się takim „rozrywkom” jak: jedzenie, picie, tańczenie, aby w końcu przejść do ekscytującego podsumowania: dawano upust cielesnym żądzom i oddawano cześć diabłu.

Grabiński w *Salamandrze* prezentuje właśnie swoją wizję spotkania sabatowego – i trzeba to przyznać z całą stanowczością: jest to jeden z najdoskonalszych obrazów literackich, które opisują magię tej diabelskiej nocy. Artur Hutnikiewicz wskazuje na niezwykłą dynamikę tego

[8] R. Muchembled, *Dzieje diabła*, przeł. B. Szwarcman-Czarnota, Warszawa 2009, s. 4.

spotkania, na które Kama zaprasza Jerzego. Po wykorzystaniu magicznej maści oboje zapadają w rodzaj transu, podczas którego przenoszą się na miejsce sabatu. Tu dochodzi do wstrząsających scen, które Jerzy ogląda z niekłamanym przerażeniem. Najpierw jest świadkiem przyjęcia Kamy w poczet czarownic, potem z narastającym obrzydzeniem obserwuje szaleńcze zachowanie zgromadzonych postaci. Zgiełk się wzmaga, ciemność nocy skrywa przed bezbronnym świadkiem sceny największych grzechów, najgorszych przewinień i okropieństw, do jakich zdolny jest człowiek. I w momencie kulminacyjnym, kiedy zapamiętanie bierze górę nad rozumem, powietrze przecina jęk o nieludzkiej charakterystyce. To szatan, piekielny gospodarz sabatowego zgromadzenia, ujawnia swój bezgraniczny koszmar wiecznej męki, bez szans na zbawienie:

> Bolesna, tragiczna w swej bezdennej głębi skarga rozorała kiry sabatowej nocy i odbita od milczących turni skonała gdzieś w nizinach. […] Dreszcz grozy przejął ludzką trzodę. […] I oto po raz drugi rozdarł powietrze ten sam straszliwy krzyk, tylko tym razem mocniejszy jeszcze, rozpaczliwszy, beznadziejny...[9].

Chwilę później oczom ukazuje się sam Lucyfer. Grabiński prezentuje diabła, który jest ofiarą jednego z największych grzechów, jakie zostały wpisany w ludzką egzystencję: grzechu pychy. To Lucyfer, który już wie, jak straszną zbrodnię popełnił: wywyższył się ponad Boga. Opis rozpaczy, która z tej przewiny wynika, jest niezwykle sugestywny i przejmujący:

> Stał ogromny, ponury, głową przenoszący szczyty. W twarzy koźlej, brodatej przebijała bezgraniczna męka – w oczach ogromnych, przepaścistych jak otchłań czaiło się wielkie, bezdenne cierpienie, bezkresna rozpacz odrzuconego od oblicza Pana. Jak przed wiekami przesłonił dłonią olbrzymie, w głębokie bruzdy poradlone czoło i jęczał. Potworną, włochatą piersią największego z buntowników wstrząsało łkanie dziecka…
>
> – Panie! Przeczżeś mnie odtrącił?...[10].

Chwilę później następuje swoista transfiguracja postaci pierwszego buntownika, bo przecież zwierzęce cechy są tylko ziemską powłoką, wyrazem tragicznej historii odrzucenia. To nie jest opis przemiany, ani ułaskawienia, ale ukazanie go takim, jakim był kiedyś naprawdę:

> Wtem blask przedziwny rozświetlił skamieniałe w męce rysy, pęk jasnych promieni strzelił spomiędzy koźlich rosochów i stanął cały w strugach

[9] S. Grabiński, *Salamandra*, w: tegoż, *Utwory* wybrane, t. 2, Kraków 1980, s. 63.
[10] Tamże, s. 63.

świetlanej łaski. I wtedy za sprawą jednej z najcudowniejszych przemian zniknął ohydny kozioł i z kręgu lśnień i ogni, jak odrodzony Feniks z popiołów, dźwigał się ku niebu gigantyczny Adam-Lucifer[11].

Pisanie o diable z odwołaniem do jego losów, zanim stał się przeciwnikiem Boga, jest u Grabińskiego pewną wskazówką do interpretacji wątków satanistycznych. Chociaż sam autor nigdy za satanistę się nie uważał. Pisał tak o nim wcześniej Artur Hutnikiewicz, dowodząc, że motywy satanistyczne „[…] pociągnęły pisarza przede wszystkim swą egzotyką, swą wyjątkowością, zwłaszcza na gruncie polskim […]"[12]. Pisarz z pewnością potraktował popularną w modernizmie tematykę niezwykle poważnie, trwale włączając ją w zakres własnej wizji świata, ale to nie wszystko.

Widać to szczególnie w tej powieści, gdzie Grabiński w pewnym stopniu szatana usprawiedliwia i broni. Zresztą znać to w sposobie przedstawienia walki dobra ze złem, w której są to praktycznie równoważne siły, a zwycięstwo dobra nie jest tutaj regułą. Szatan Grabińskiego to upadły anioł, jest symbolicznym przedstawieniem Boskiego Gniewu, który potrafi skazać na wieczne potępienie. Nie tylko szatan jest bowiem sprawcą grzechu, którego dopuszcza się człowiek. On nic nie narzuca, bo w obliczu Boskiej potęgi i on jest prochem i marnością. To my, poprzez wolną wolę, zajmujemy określone stanowisko wobec spraw i kwestii, z którymi musimy się w życiu skonfrontować.

Podsumowując, w *Cieniu Bafometa* mamy demonstrację potężnej demonicznej siły, której przejawy są łatwo zauważalne. Grabiński stworzył w tej historii ponadczasowy obraz zła, które przestaje być osobowe w sposób świadomy i celowy. Szatan działa tutaj w sposób wyjątkowo perfidny i przebiegły, bo pojawia się tam, gdzie się go zupełnie nie spodziewamy. Jego obecność od razu sprawia, że pękają więzy pozornej pobożności, a żarliwa pokuta okazuje się modlitwą niemą, pozbawioną prawdziwej wartości.

Grabiński potrafił także szatana odczytać zupełnie inaczej, ukazać go z innej perspektywy – to przypadek *Salamandry*. Szatan w powieści stanie się hybrydą średniowiecznej wizji diabła i romantycznej postawy buntownika, który cierpi mękę najwyższą, który ma świadomość własnej kary oraz pewność jej wieczności i nieuchronności. To szatan ogar-

[11] Tamże. s. 63-64.
[12] Tamże, s. 293.

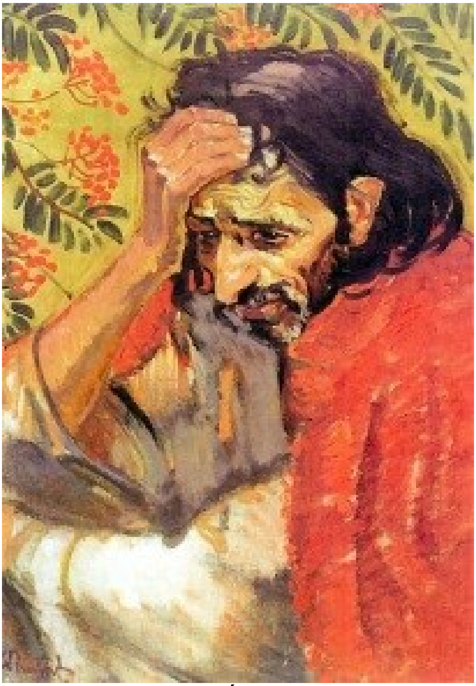
nięty smutkiem, cierpieniem, ale i żalem[13]. Autor przypomina tym samym, że kiedyś istniał przecież inny Lucyfer, stworzony przez Boga, wolny od śmierci, wolny od bólu i rozpaczy. Warto również spojrzeć na ten wizerunek udręczonego Lucyfera inaczej, bo fascynacja pisarza wskazuje, że w jego tragicznej sytuacji Grabiński odnalazł dalekie echo własnych doświadczeń. Miał przecież świadomość tego, że jego twórczość nie jest akceptowana, że często jest niesprawiedliwie krytykowana i wyszydzana za uleganie jakiejś dziwnej, nowej modzie, jakoby niczego oryginalnego do literatury nie wnosi. Stąd może sugestywność sceny transfiguracji szatana w gigantycznego anioła, którą zrozumieć możemy również jako pewne symboliczne ukazanie własnej sytuacji twórczej.

Szatan w twórczości Grabińskiego nie jest pierwszorzędnym zagadnieniem, które pisarza specjalnie interesuje. O tym, że potrafi rozpalać wyobraźnię, wiadomo nie od dziś. Nie mogło go również zabraknąć w twórczości prozaika, który na fantastyczności i niesamowitości buduje swój świat wyobrażeń, gdzie temat nadprzyrodzony, sfera magii i transcendencji zajmują miejsce najważniejsze. Warto na koniec przytoczyć wypowiedź Kamy – czarownicy, która kusiła Jerzego w powieści *Salamandra*. Jej słowa są doskonałym podsumowaniem naszych rozważań o obecności diabła u Grabińskiego:

> Szatan jest piękny i nigdy nie zabraknie takich, którzy pójdą za jego rydwanem[14].

[13] Por. M. Praz, *Metamorfozy szatana*, w: tegoż, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej,* przeł. K. Żaboklicki, słowo wstępne M. Brahmer, Gdańsk 2010, s. 68. Zob. także: P. Oczko, *Mit Lucyfera. Literackie dzieje Upadłego Anioła od starożytności po wiek XVIII*, Kraków 2005; M. Śliwiński, *Kilka wcieleń Boga i Szatana w twórczości Mickiewicza*; Z. Wójcicka, *Sataniczny impuls egzystencji w „Marii” Antoniego Malczewskiego*; G. Kubski, *„Ojcze nasz” Augusta Cieszkowskiego, czyli jak Mefistofeles pomógł w romantycznym wykładzie Biblii*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej Białystok 23-26 października 1997 r.*, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, t. I, Białystok 1999.

[14] S. Grabiński, dz. cyt., s. 56.



Fryderyk Pautsch, *Święty Józef*, 1911 (?)

Anna Pietraszko
(Białystok)

ZŁO, INNY, NIESKOŃCZONY. O CYKLU *NA WZGÓRZU ŚMIERCI* JANA KASPROWICZA

Zło w przestrzeni dialogu

> (...) dla ludzi zaangażowanych w przeżywanie dramatu scena życia jest przede wszystkim płaszczyzną spotkań i rozstań (...)[1].

Skoro zatem, jak powiada filozof, scena jest miejscem, gdzie dokonują się spotkania i rozstania, to istotna jest świadomość, iż wokół jednostki i obok niej znajdują się inni ludzie, którzy mogą być uczestnikami tego samego dramatu. Ważne okaże się tutaj rozróżnienie na bycie „dla" siebie i „obok" siebie:

> Chodzimy „obok siebie", żyjemy „obok siebie", umieramy „obok siebie", w pewnej chwili znikamy i już nas nie ma „obok siebie". Między mną a tym, który jest „obok", rozwiera się przepaść. (…) Gdybyśmy gdzieś w głębi nie czuli, że jesteśmy d l a siebie, nie wiedzielibyśmy, że chodzimy o b o k siebie.[2]

Inny staje się uczestnikiem dramatu konkretnego człowieka, gdy nastąpi przejście od „obok" do „dla". Zachodzi ów proces poprzez roszczenie, poczucie zobowiązania, pytanie kierowane w stronę drugiego. Dzięki temu inny staje się obecny. Zatem istotnym warunkiem istnienia sceny jest to, że musi ona być wspólna, to na niej właśnie rozgrywa się dramat spotkania.[3]

W przypadku *Na wzgórzu śmierci* Kasprowicza możemy mówić o relacji dialogicznej pomiędzy dwiema postaciami: Szymonem z Kyreny i Alethejem. Pierwowzorem pierwszej z nich jest z pewnością Szymon z Cyreny, wspomniany we wszystkich Ewangeliach synoptycznych (Mt 27,32; Mk 15,21; Łk 23,26). W przekazie biblijnym jest to rolnik

---

[1] J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 2006, s. 6.
[2] J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, Kraków 1998, s. 221.
[3] Por. J. Tischner, *Filozofia dramatu*, s. 12.

wracający z pola – przymuszony do pomocy Chrystusowi w niesieniu Krzyża. U Kasprowicza natomiast to osoba bogata, „magnat wielki”, a także ukryty uczeń Jezusa.[4] Jan Józef Lipski tak tłumaczy odstępstwo autora od wzorca biblijnego:

> W utworze Kasprowicza Szymon z Kyreny bierze świadomie i dobrowolnie krzyż Chrystusa, a jest magnatem. Pierwsze jest zrozumiałe: poecie potrzebny był komentarz chrześcijanina, nie przypadkowego przechodnia. Drugie – zaskakuje: jak widać, Kasprowicz chciał wyróżnić jednego ze swych bohaterów spośród tłumu nie tylko przez podkreślenie jego wartości moralnych, lecz również przez uczynienie go arystokratą.[5]

Co się tyczy Aletheja, jego postać, w odróżnieniu do Szymona, nie ma związku z Biblią. To, co najbardziej charakteryzuje tę osobę, to jej pochodzenie – Alethej jest Grekiem. Dlatego z pewnością można o nim powiedzieć, że reprezentuje on świat myśli hellenistycznej. Samo jego imię – od gr. *alethei* – oznacza prawdę.

Wynika z tego zatem, że ci dwaj komentatorzy wydarzeń pasyjnych są symbolami dwóch wielkich ówczesnych cywilizacji: z jednej strony uosobienia religijności i Prawa Izraela (Szymon), z drugiej Grecji z jej kulturą, mądrością oraz filozofią (Alethej).[6]

To, co łączy obie te postacie, to wspólna obserwacja ukrzyżowania i, co z tego wypływa, wspólne pytania o znaczenie i sens śmierci, która ma się dokonać na Golgocie. A wszystkie te refleksje rozpoczyna i niejako prowokuje pytanie Aletheja:

> (…) doznaję uczucia,
> Jakby w tej chwili przejmował mą duszę
> Głęboki przestrach ginącego świata…
> Powiedz mi, bracie: C o n a s t u p r z y w i o d ł o ? [NWŚ, 260]

Tym pytaniem właśnie Szymon i Alethej – reprezentanci ludzkości – w spotkaniu na Golgocie, zaczną weryfikować wszelkie normy etyczne i wzorce moralne wypływające z żydowskiego Prawa, jak również poddadzą wątpieniu ideały oraz archetypy zachowań powstałe na gruncie cywilizacji starożytnej Grecji. Należy przy tym pamiętać, iż rozterki, a także postawy tych dwóch, są swoistą autoanalizą Kasprowicza i dema-

---

[4] W. Kaczmarek podaje jeszcze inne możliwe interpretacje – w obrębie Ewangelii – postaci Szymona z Kyreny. Por. tegoż, *Złamane pieczęcie Księgi. Inspiracje biblijne w dramaturgii Młodej Polski*, Lublin 1999, s. 186-187.
[5] J. J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*, Warszawa 1975, s. 231.
[6] Zob. W. Kaczmarek, *Złamane pieczęcie Księgi*, s.187-188.

skacją czasów mu współczesnych, egzemplifikacją zwątpienia w porządek świata oraz głębokiego kryzysu egzystencjalnego modernistów.

Wydawać by się mogło zatem, że relacja pomiędzy Szymonem a Alethejem jest relacją dialogiczną, ponieważ inny staje przed drugim z roszczeniem, wywołując konieczność odpowiedzi. Pojawia się przy tym owo Tischnerowskie „trzeba"[7], które to właśnie jest niejako „objawem" tego rodzaju relacji. Jednakże fundamentalne doświadczenie braku odpowiedzi na podstawowe pytania zamyka niejako ludzi w obrębie samych siebie i sprawia, że stają się „monadami bez okien"[8]. Zamiast wyjaśnień pojawia się wszechogarniające zwątpienie:

SZYMON Z KYRENY (do Aletheja)
Tak! Tak! szczególni z was ludzie!...Wątpieniem
Wypędziliście już bogów z Olimpu,
A na ich miejscu stawiacie – wątpienie. [NWŚ, 254]
Byłbym był przysiągł… a teraz … ja nie wiem…
Chodźmy…ty wątpisz… i twoje wątpienie
Wzrok mi przesłania na wieczystą prawdę… [NWŚ, 262]

Czytamy także:

ALETHEJ
(…) Wątpienie tak moje
przeżarło kości, że chyba już nigdzie
Nie znajdę kuli, o którą bym wsparty
Mógł przejść przez życie bez szwanku…
Dziś wątpię,
Czy me współczucie i mój lęk są prawdą.
Dla człeka złem jest największym wątpienie. [NWŚ, 259]

Tym, co sprawia, iż niemożliwa jest wszelka zadowalająca odpowiedź, jest zło. Zło pojawiające się w obszarze dialogu. Właśnie ono wraz z nieszczęściem (przeżywanym w kategoriach smutku), według dialogików, zamyka człowieka i czyni go „monadą bez okien":

Zło powoduje całkowitą bezradność człowieka wobec człowieka. Tu nie można już nic poradzić. Jesteśmy na różnych poziomach. Oto „monada bez

---

[7] „Świadomość tego, że drugi jest obecny, dopełnia się jako świadomość roszczenia – roszczenia, które zobowiązuje. Oto do moich uszu dochodzi twoje pytanie. (…) Oczekujesz na odpowiedź. Trzeba dać odpowiedź. To t r z e b a jest istotne. Dzięki niemu i w nim jesteś przy mnie obecny." – J. Tischner, *Filozofia dramatu*, s. 7.

[8] J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, s. 222.

okien". (…) Smutek zamyka osobę w świecie „bez okien"; trwając w smutku, jesteśmy tylko dla siebie.[9]

Wobec tego, choć pytanie jest oknem monady i zakończeniem ucieczki-od-siebie, ponieważ otwiera nowy horyzont nadziei[10], postaci z *Na wzgórzu śmierci* nadal pozostają bytami nie „dla" siebie, lecz pozostają „obok" siebie. Pytania bez odpowiedzi wcale nie otwierają na nadzieję, a wręcz odwrotnie, prowadzą ku zamknięciu i do braku uczestnictwa w dramacie tego „innego", znajdującego się obok mnie na scenie.

Doświadczenie zła, cierpienia, konieczności poszukiwania sensu istnienia oraz docierania do prawdy o własnej egzystencji jest dowodem na to, że „człowiek istnieje istnieniem ograniczonym"[11]. Poczucie to jeszcze bardziej potęguje dramat jednostki. Odczuwanie tej „granicy" może odbywać się na płaszczyźnie Ja – Ty, jak również Ja – świat. Oczywiście, skoro owa graniczność wpisana jest w naturę ludzką, na początku – zanim dojdzie do relacji intencjonalnej (z przedmiotami dramatu) oraz dialogicznej (z podmiotami dramatu) – człowiek doświadcza skończoności niejako w samym sobie:

> Istnieje on na granicy dwóch światów, nieprecyzyjnie określanych jako materialny i duchowy, „dzieli" się na mężczyznę i kobietę, doświadcza skończoności ale otwarty jest na nieskończoność, musi nieustannie wybierać między dobrem a złem, jest samotny, a podskórnie „zdialogizowany" z drugim, wobec którego określa sam siebie.[12]

Nie jest to obce postaciom z dramatu. Ich dialogi możemy określić mianem swoistego procesu poznawczego, polegającego na wspólnym dochodzeniu do prawdy zarówno o świecie, jak i o człowieku. W pewnym momencie tego dialogu wydaje się, że Szymon zaczyna odnajdywać sens w wydarzeniach, których jest świadkiem:

SZYMON Z KYRENY
Czułem, że motłoch, który Mu urągał,
Nie dziś, to jutro, nie jutro, to kiedyś
Upadnie przed Nim, tak, jak ja (…)
Że On do Raju otworzy znów drogę

[9] J. Tischner, tamże, s. 224; 228.
[10] Por. S. Szary, *Człowiek – podmiot dramatu: antropologiczne aspekty filozofii dramatu Józefa Tischnera*, Kęty 2005, s. 95-97.
[11] J. Wadowski, *Dramat pytań egzystencjalnych. Ks. Józefa Tischnera filozofia dramatu jako próba odpowiedzi na pytania egzystencjalne*, Wrocław 1999, s. 158.
[12] Tamże.

Wypędzonemu Adamowi…Czułem,
Ze przepowiednią On jest i pragnieniem,
Nieugaszonym żarem i tęsknotą, (…)
Umrze, bo – musi!... Śmierć zwycięzcą śmierci. (…)
Krzyż, znamię hańby, co się w chwałę zmienia,
Krzyż, znamię śmierci, co zmienia się w życie…
W tym miejscu grób jest pierwszego człowieka,
Grób, który odtąd przestaje być grobem… [NWŚ, 257-258]

Jakże to „dziwne” i niespotykane stwierdzenie, jeśli je umieścić w kontekście utraty wiary i śmierci Boga – postaw tak przeżywanych przez modernistów[13]. Słowa Szymona są początkowo dla Aletheja wybawieniem z mroku wątpliwości, zdają się wnosić sens do jego życia:

ALETHEJ (do Szymona z Kyreny)
(…) Miodowy
słów twoich posmak. Nie ma tej harmonii
Ani w przegięciach boskiego Apolla (...)
Zmarły już bóstwa na naszym Olimpie, [NWŚ, 258]

Mimo to, jeszcze w tej samej wypowiedzi, Alethej wraca do sytuacji poprzedniej, do stanu wątpienia, które już do końca dramatu pozostanie jego formą bycia w świecie. Zresztą sam Szymon, po ukrzyżowaniu, utraci nawet tę nadzieję, jaką posiadał:

ALETHEJ
Na świecie
Zbrodnia jest wieczną.
SZYMON Z KYRENY
A żyć czyż jest warto?
ALETHEJ
Nie wiem
(…)
SZYMON Z KYRENY
W mej duszy
Ciemno i straszno!... [NWŚ, 294-295]

---

[13] „Refleksja Szymona z Kyreny z *Na wzgórzu śmierci*: >Krzyż (…), co zmienia się w życie< brzmi w epoce Młodej Polski paradoksalnie, bowiem doświadczeniem wielu pisarzy była sytuacja odwrotna: poprzez krzyż życie zmieniało się w śmierć. Odkrycie zaś tej prawdy, że krzyż prowadzi do życia, było udziałem niewielu!” – W. Kaczmarek, *Złamane pieczęcie Księgi*, s. 9. Szerzej o tym zjawisku pisze W. Gutowski w: *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 32-56 oraz M. Podraza-Kwiatkowska, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 102-126.

Są to już jego ostatnie słowa w utworze.

Alethej i Szymon we wspólnym szukaniu i dochodzeniu do prawdy starają się niejako oprzeć na sobie, gdyż wierzą, że razem mogą dojść do jakiegoś rozwiązania, a każde zwycięstwo w tejże walce – o czym należy pamiętać – okazuje się wygraniem jednostkowego dramatu istnienia. Te próby oparcia się na sobie powodowane są, może nie w pełni uświadomionym, poczuciem pustki oraz bólu istnienia, przekonaniem, iż żyć to znaczy cierpieć. I tutaj bohaterowie boleśnie doświadczają swojej skończoności, tego, że drugi nie może do końca zrozumieć człowieka spotykanego obok na scenie (nie wspominając o zrozumieniu siebie samego). Ich udziałem staje się przeświadczenie o niewystarczalności własnego bytu w daniu odpowiedzi na sens zastanej rzeczywistości.

Twarz „Innego”

Słowem kluczowym opisującym spotkanie jest twarz.[14]

Jedna z intuicji filozofii dialogu mówi, że ten Drugi uobecnia się nam najpełniej w swojej „inności” właśnie poprzez twarz. Od razu należy dopowiedzieć, że nie chodzi o wszelkie formy zewnętrznego przejawu tego, co nazywamy nosem, czołem czy też brodą. Jeśli tak patrzymy na człowieka, nadal pozostajemy w tym, co nazywamy „zewnętrznością” i zwracamy się do niego jak do przedmiotu. Lévinas przekonuje, że „najlepszy sposób poznania drugiego to taki, w którym nie zauważamy nawet koloru jego oczu!”[15]. W doświadczeniu Drugiego poprzez spotkanie twarzą-w-twarz w rzeczywistości chodzi o coś, co wykracza poza zmysłowość. Dlatego dialogicy mówią o epifanii – objawieniu, ujawnieniu twarzy.

W twarzy spotykamy się z innością Innego, z przeświadczeniem, że ten Drugi jest radykalnie odrębny ode mnie, tak, jak ja jestem radykalnie inny od niego. Lévinas powie, że właśnie ta „idea separacji” stanowi podstawowy warunek do zaistnienia każdej autentycznej relacji. Samotność w tym świetle nie wynika z niechęci do tworzenia więzi i nie jest ucieczką przed Drugim, lecz wynika z faktu indywidualnej egzystencji, która wyprzedza wchodzenie w różnego rodzaju relacje. Prawdziwa samotność, izolacja i oddzielenie, powie Lévinas, są skutkiem aktu egzystencji – „być to odizolować się poprzez istnienie”[16].

---

[14] J. Tischner, *Filozofia dramatu*, s. 20.

[15] E. Lévinas, *Etyka i Nieskończony. Rozmowy z Philippe'em Nemo*, tłum. B. Opolska-Kokoszka, Kraków 1991, s. 49.

[16] Tamże, s. 37.

Interpretując myśl Lévinasa, Jan Kłoczowski powiada, iż egzystujący podmiot jest niejako zmuszany do nieustannej troski o to, aby żyć, jest przymuszany do myślenia i zajmowania się sobą. Ta konieczność skupienia na sobie ma związek z materialnością podmiotu, czasami ujmowanej w kategoriach zniewolenia: „z faktem cielesności podmiotu związane jest pojęcie potrzeby”[17]. Objawia się to w troszczeniu się o materialny aspekt egzystencji. Będzie ona „wrzucała” człowieka w świat zewnętrzny, który – i tu dostrzegamy ślady biblijnego spojrzenia na rzeczywistość – powinien być przez niego zdobywany i opanowywany, celem podtrzymania własnego istnienia[18].

Trudno nie myśleć o tym, co zostało powiedziane, w kategoriach egoizmu. Z jednej strony, w prawdziwą samotność i separację wpisane jest przedkładanie własnych potrzeb nad dobro innych, z drugiej jednak, należy mówić o swoistej niezależności i odmowie podporządkowania się jakimkolwiek formom zniewolenia. Udziałem więc jednostkowego podmiotu egzystencji staje się swoista ambiwalencja.

Idąc nieco dalej, Lévinas zastanawia się, czy byt może istnieć, jednocześnie nie powodując śmierci innych. Dlatego podstawowym problemem filozoficznym jest dla niego nie tyle leibnizowskie „dlaczego jest raczej coś niż nic?”, ile: „czy w moim usiłowaniu bycia, w nieustannej woli egocentrycznego rozwoju, nie jestem przyczyną śmierci?”[19].

Uczta Herodiady jest w świetle ostatnich słów dziełem szczególnym: dzieje się tak, gdyż podstawowy rdzeń dramatu tworzy biblijna historia o ścięciu głowy Jana Chrzciciela, sama w sobie niejednoznaczna co do swojej wymowy, a zarazem w sposób jednoznaczny wskazująca na „egocentryczną potrzebę” jednej z postaci utworu.

Inspirujący jest już sam tytuł dramatu – wskazuje na Herodiadę (a nie na Heroda, jak to jest odnotowane w relacjach ewangelistów) jako na główną inicjatorkę zorganizowania uczty, a zarazem odsuwa na dalszy plan wątki natury politycznej, relacje między dominującym Rzymem i okupowanymi narodem żydowskim[20].

Bez wątpienia na plan pierwszy *Uczty Herodiady* wysuwają się dwie postacie kobiece. Tytułowa bohaterka to kobieta „mocna”, której

---

[17] J. A. Kłoczowski, *Filozofia dialogu*, Poznań 2005, s. 75.
[18] Tamże, s. 74.
[19] T. Gadacz, *Historia filozofii XX wieku. Nurty*, Kraków 2009, s. 593.
[20] Jak podają ewangeliści, wydanie uczty przez Heroda miało być wyrazem jego potęgi, mocy oraz dumy jako władcy podlegającego co prawda Cezarowi w odległym Rzymie, lecz posiadającego przemożny wpływ na ludność żydowską.

życie podporządkowane jest jednemu celowi – hedonistycznemu nasyceniu się szczęściem. Do zrealizowania własnych pragnień będzie w stanie zniszczyć wszelkie przeszkody. Druga z postaci – Salome, w sposób atawistyczny dziedzicząc cechy matki, spotęguje w sobie jej pragnienia. Salome u Kasprowicza jest przedstawiana jako kobieta demoniczna, prowokacyjnie demonstrująca własne pragnienia erotyczne o proweniencji satanistycznej.[21]

Spośród tych dwóch kobiet miejsce kluczowe zajmie Salome. Wbrew tradycji biblijnej, jest to nie tyle dziewczynka, ile dojrzała, inteligenta w swej przebiegłości kobieta o sprecyzowanych pragnieniach:

ANTYPATER
Salome!!?
Oczy me gasną, stają nieruchome – – –
Wszystkie ci skarby oddam diamentowe,
wszystkie ci perły – – –
SALOME
Królestwa połowę
albo i całe daj mi władztwo swoje,
a ja ci rzeknę: nie wezmę!... Nie boję
twego gniewu ani twej rozpaczy – – –
(...)
ANTYPATER
Co li chcesz ode mnie,
spełnię! Na nieba! Na piekielne ciemnie
przysięgam tobie – Salome – – wybrana – – – !
Cisza.
SALOME
Na złotej misie daj mi głowę Jana – – – – [UH, 395-396]

---

[21] O kreacji modernistycznej Salome powstała spora literatura. W kontekście przełomu XVIII i XIX wieku zob. M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, tłum. K. Żaboklicki, Warszawa 1974. Mit Salome jako modliszki: R. Caillois, *Modliszka*, w tegoż: *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Żukowski, Warszawa 1967; M. Podraza-Kwiatkowska, *Salome i Androgyne. Mizoginizm a emancypacja*, w: tejże, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 274-288; J. Gniady, *„Ogień obejmujący głaz". Wokół relacji Jana Chrzciciela i Salome w literaturze modernizmu*, w: *Prace literackie*, pod red. M. Ursela, Wrocław 2005; M. Janion, *Salome tańczy*, w: tejże, *Żyjąc tracimy życie: niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001 oraz: *W kręgu Salome i Astarte. Młodopolskie wiersze miłosne*, oprac. I. Sikora, Wrocław 1993. Zob. także rozprawy Katarzyny Karpacz i Gracjana Suchockiego w niniejszym wydawnictwie.

Salome w świetle całego dramatu to jednostka o ugruntowanym, konkretnym Ja, przyznająca sobie prawo do życia w sposób taki, jakby stanowiła centrum i źródło wszelkiego istnienia. Egoizm zakorzeniony w córce Herodiady kieruje ją absolutnie na sobie, pogłębiając stan separacji od Innego. Będąc odseparowaną, oddzieloną od znajdujących się na scenie podmiotów, jednocześnie pogłębia proces konstytuowania siebie. Połączony on jest ze specyficznym rodzajem otwarcia własnej podmiotowości – otwarcie owo jest użyciem tego, co nie jest mną.

Podstawowa reakcja egoizmu Salome w stosunku do osób, które spotyka, polega na zawładnięciu tym, co inne. W taki sposób podkreśla i umacnia własną tożsamość. Lévinas twierdzi, że w dążeniu do samoidentyfikacji poprzez podporządkowanie i zawładnięcie istnieje pewna granica, coś, czego nie można zawłaszczyć i co nie może stać się czyjąś własnością.

W obcowaniu z Drugim napotyka się na takie obszary bycia, nad którymi nie można roztoczyć swojej władzy. Jednym z takich obszarów – zdaniem Lévinasa – jest m i ł o ś ć . To również słowo-klucz dramatu, główna siła sprawcza w relacjach między poszczególnymi postaciami – tak w wymiarze cielesnym, jak i duchowym. Kasprowicz zadbał o to, aby w *Uczcie Herodiady* zaistniało wiele sposobów manifestowania miłości: od pełnego niewinności oraz prostoty uczucia Jachobody do Johanana, przez kazirodczą więź, jaka łączy Heroda z Salome, po przesyconą żądzą i masochistycznymi zwyrodnieniami relację Salome wobec Proroka.

Na płaszczyźnie spotkań poszczególnych postaci dramatu bardzo często dochodzi do konfliktów i nieporozumień dotyczących natury „miłości”:

SALOME (do Jachobody)
Tylko mi wyznaj: czym zaścielasz drogę,
jakie mu kwiaty rzucasz u przedsionka
twojej komory – – –?
(...) Gdy wstaje znużony
z łoża miłości, mów, jakie przesłony
zaciągasz nad nim, by mu ranne jutrznie,
przeciskające się do komnat hucznie
i przenatrętnie, nie spłoszyły z lica
słodkiej bladości?...
JACHOBOD
Przepodły
tok twoich obelg (...)

SALOME
Kocha cię?...
JACHOBOD
Tak! kocha,
albowiem treścią jego prawd jest miłość!... (...)
SALOME
Zbyt dumnie spoglądasz na swą władczynię! Rozkoszą
byłoby zgiąć cię, lecz wargi me proszą:
rzuć go, Jachobody, rzuć!... Uwolnij drogę
dla mnie (...)
JACHOBOD
Nie mogę – – –
(...) Miejsca nie zabraknie
w jego orszaku dla duszy, co łaknie
wieczystej strawy miłości – – My razem – –
SALOME
Ja – dzielić z tobą – miłość – – ja?!!! [UH, 279-284]

W przypadku Jachobody i Salome „nieporozumienie" kończy się tragicznie:

SALOME
Trwać będzie
na wieki wieków żarne jej [tj. grzesznej miłości, wyj. A. S.] orędzie
albowiem zazdrość syci ją. a w dłoni
ostry ma sztylet! ... Masz go!...
Dobywa sztyletu i przebija nim białą Jachobody
Niech obroni
twoja cię miłość, a twa śmierć niech zwabi
twego proroka, by cię zwolił – – – [UH, 284]

Istnienie granicy mówi, że Inny – podmiot miłości – nigdy nie może stać się przedmiotem, którym się zawładnie. Jednakże relacja miłości w przypadku Salome zdaje się rządzić innym prawem. Drugi nie stanowi już tajemnicy, ani nawet problemu do rozwiązania – jest przedmiotem, który się przywłaszcza i który „służy" do nasycenia własnych żądz. Na gruncie *Uczty Herodiady* nie można nawet mówić o stopieniu się dwóch podmiotów, niszczącym utożsamieniu i zatraceniu indywidualności w myśl platońskiej koncepcji miłości. W dramacie spotykamy się z budowaniem tożsamości poprzez podporządkowanie i sprawowanie władzy nad Innym.

I tu wracamy do kwestii spotkania i doświadczenia Drugiego. Wspomniane już było, iż podstawowym słowem opisującym spotkanie jest twarz. Doświadczamy Innego poprzez spotkanie twarzą-w-twarz,

tam, gdzie rzeczywiście trwa rozmowa. Oczywiście, nie przypadkowa wymiana słów, ale taki sposób bycia wobec drugiego, w którym następuje wyjście „Samego Siebie" w kierunku Innego. To właśnie rozmowa czyni ten świat wspólnym, powoduje, że świat staje się miejscem, gdzie spotkanie jest możliwe.

Porozumienie między osobami dramatu było z założenia możliwe. Rozmowa, a przede wszystkim osoba Proroka, mogła uczynić scenę dramatu wspólną wszystkim jego uczestnikom. Jednakże, głównie poprzez różne spojrzenia na kwestię miłości i – jak się okazuje – nierozwiązywalne sprzeczności w jej rozumieniu do spotkania twarzą-w-twarz nie dojdzie[22].

Zgasły na krzyżu

> Pytanie o Boga jest istotnym pytaniem człowieka
> jako istoty dramatycznej. Ono samo jest dramatem.
> (…) właściwie istnieje tylko jeden dramat – dramat z Bogiem.
> Każdy inny dramat i inny wątek dramatyczny
> jest jedynie fragmentem tego dramatu.[23]

Bardzo istotną kwestią, jeśli mówimy o Bogu w *Na wzgórzu śmierci*, jest fakt, iż nie ma On imienia. Chrystus w dramacie występuje jako On, i tak nazywają Go wszystkie postacie. Nigdzie nie zetkniemy się z określeniami „Jezus" czy też „Chrystus". Również Bóg pojawia się w *Na wzgórzu śmierci* jako „Tamten" lub „Ten"[24]. Wyjątkowo często właśnie tych zaimków używa Lucyfer:

LUCYFER
Do boju ze mną stanął znowu Tamten (…)
I Tamten, gniewny, ze Mu świat wydarłem,
Wszczął ze mną walkę na nowo. [NWŚ, 266,268]

---

[22] Co więcej, nie tyle nawet spotkanie jest niemożliwe, ile stajemy się uczestnikami dwóch zabójstw zainicjowanych przez Salome. I tutaj również istotna jest intuicja Lévinasa. Powie on, że twarz jednocześnie zaprasza nas do przemocy, ale i zabrania nam zabijać. Twarz zawsze objawia się obnażona, wystawiona na zranienie, uboga i naga w swej bezbronności. I właśnie w ten sposób Kasprowicz wykreował ofiary żądzy Salome. Por. E. Lévinas, *Etyka i Nieskończony*, s. 49-50.

[23] J. Tischner, *Filozofia dramatu*, s.16.

[24] Por. G. Igliński, *Śmiałość Erosa i świętość Krzyża. Egzystencjalna teodycea „Na Wzgórzu Śmierci" Jana Kasprowicza wobec tradycji antycznej i judeochrześcijańskiej*, Olsztyn 1995, s. 35.

Bezimienność Transcendencji uwarunkowana jest traktowaniem Boga jako „mitu" lub też stanowi próbę utrzymania dystansu między Nim a człowiekiem, „pomniejszenia Jego znaczenia czy nawet kwestionowania Jego prawdziwej obecności"[25]. Wydaje się również, iż koniecznością oraz warunkiem wszelkiego kontaktu z Istotą Najwyższą jest znajomość Jej imienia. Istotne jest w tym wszystkim to, że Lucyfer – w przeciwieństwie do Boga i Jezusa – w dramacie występuje pod swoim własnym mianem.

Wobec tego, czy taki Bóg może być odpowiedzią na egzystencjalne lęki człowieka, spełnieniem jego pragnień i czy przede wszystkim w Nim ludzkość może złożyć swoją nadzieję na ocalenie z dramatu własnego istnienia?

Zdumiewająca – jak już wspomniano – jest początkowa wiara Szymona z Kyreny, który w udręczonym, zbitym i oplutym Chrystusie widzi Tego, który ma moc uwolnić człowieka spod władzy grzechu. Zaskakująca jest też postawa Duszy Wygnanej z Raju:

DUSZA WYGNANA Z RAJU (o Jezusie)
(…) On idzie
Umierać za mnie… On ma wiarę…(..)
O, Pięknem i dobrem On tylko!
On tylko prawdą! On tylko miłością –
Czystą i świętą!... Patrz! śród orgii życia
Idzie ta Prawda, Dobro, Piękno, Miłość
Cicho, pokornie, w wzgardzie, w pośmiewisku –
Dla mnie tak idzie! dla mnie… [NWŚ, 270,279]

Zastanawiające jest to, że cała ta ufność i wszystkie te przekonania umierają w toku akcji dramatycznej. Kiedy człowiek – jako świadek wydarzeń na Golgocie – dostrzega to, co się dzieje z Synem Bożym, wstępuje w niego, wydaje się, że jeszcze z większą siłą, wszechogarniające wątpienie. Obserwatorzy śmierci Chrystusa boleśnie odczuwają Jego przegraną – bo tak właśnie interpretują Jego śmierć, a tym samym kwestionują sens cierpienia i możliwość przezwyciężenia zła. Doświadczają niemocy oraz słabości, bo Ten, który był ich nadzieją, uległ sile zła, nie przynosząc wyzwolenia z głębokiego kryzysu egzystencjalnego.

Właśnie tutaj spotykamy się z sytuacją zwątpienia w Zmartwychwstanie, zwątpienia, które staje się podstawowym wyróżnikiem ludzkiej natury. Zamknięcie na tę prawdę jest tożsame, w tym wypadku, z za-

[25] Por. tamże oraz W. Kaczmarek, *Złamane pieczęcie Księgi*, s. 200.

mknięciem się w przestrzeni śmierci. Jest to również poniekąd zdobyciem pewnej świadomości w myśleniu o człowieku i jego istnieniu. Będzie to świadomość śmierci, gdyż nic już teraz nie jest w stanie wyzwolić go od skutków grzechu pierworodnego. Milczenie Boga w tej sytuacji staje się równoznaczne z Jego nieobecnością, a śmierć Chrystusa to po prostu dowód na nieistnienie Wszechmocnego.

Należy przy tym pamiętać, że śmierć Chrystusa nie może być rozpatrywana w dramacie jako jednostkowe wydarzenie, lecz trzeba ją ujmować w kategoriach wiecznej agonii, „umierania w każdym momencie egzystencji"[26], gdyż:

SZYMON Z KYRENY
(…) Golgota
Jest, widzisz, grobem pierwszego człowieka
I będzie grobem ostatniego… [NWŚ, 260]

Dialogicy, jak zaznaczyłam, wierzyli w możliwość ocalenia, przy czym, oczywiście, byli świadomi tragiczności wpisanej w byt człowieka. Wybawienia, wydostania się z dna rozpaczy i osamotnienia upatrywali w Miłości silniejszej niż śmierci, w tym, że Bóg jako Stworzyciel nie może pozostawić stworzenia pod panowaniem grzechu, nie może go zdradzić. Przekonanie to konstytuowało się na gruncie tradycji chrześcijańskiej, w której to rzeczywistość Zmartwychwstania, w tym uwolnienia ludzkości właśnie spod władzy grzechu, stanowi dogmat wiary.

Kasprowicz już przez sam fakt reinterpretacji – tworząc przekaz biblijny o charakterze polemicznym – nie dopuszcza wspomnianego rozwiązania. Dla pisarza nie istnieje Zmartwychwstanie, a ukrzyżowanie to według autora *Hymnów* dziejowa przegrana chrześcijaństwa. Bóg w sytuacjach granicznych[27] nie jawi się człowiekowi jako niezawodny partner, lecz jako z d r a j c a , gdyż – jak to wynika z samego utworu – śmierć Chrystusa należałoby utożsamiać ze sprzeniewierzeniem się Wszechmogącego własnemu Synowi.

Jakie jest zatem wyjście z tej sytuacji i jakie rozwiązanie dla człowieka widzi Kasprowicz?

Można je dostrzec w postaci Duszy Wygnanej z Raju, ponieważ w dramacie jest ona nie tylko pojedynczą osobą, ale archetypem ludzkiej

[26] W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia*, s.192.

[27] Pojęcie to rozumiem za Karlem Jasperem w kategoriach sprawdzianu egzystencjalnego człowieczeństwa. Por. J. L. Krakowiak, *Tragizm ludzkiej egzystencji jako problem filozoficzny*, Warszawa 2005, s. 414-421.

egzystencji[28]. Ostatecznie należy zauważyć, iż poddanie się Lucyferowi i szukanie w „przymierzu” z nim możliwości zapełnienia pustki egzystencjalnej nie przynosi korzyści, lecz prowadzi do jeszcze większego lęku:

DUSZA WYGNANA Z RAJU (do Lucyfera)
W rozkoszy
Z Tobą lęk tylko przycicha, nie ginie(…)
Gdzież jest zbawienie? [NWŚ, 270,277]

Cóż zatem pozostaje wobec uzyskanej świadomości dramatu własnego istnienia?

Na początku dramatu rodzi się pytanie: Kim jesteś? Na końcu widnieją dwie przeciwne sobie możliwości: przeklęty lub błogosławiony.[29]

Wydaje się, że Kasprowicz już zdecydował, a wobec odrzucenia rzeczywistości Zmartwychwstania zapewne odpowiedzią jest to p r z e k l e ń s t w o .

Ślad Nieskończonego

W przypadku *Uczty Herodiady*, ze względu na odmienną sytuację dramatyczną i wybór wątku biblijnego służącego za rdzeń utworu, sposób, w jaki zostanie wyrażony stosunek do Transcendencji, będzie zgoła odmienny.

W *Na wzgórzu śmierci* „On” i „Jego” śmierć na krzyżu stanowić będą główny temat rozmów osób znajdujących się na scenie, to *Uczta Herodiady* nie dostarczy nam wielu informacji o Jezusie, gdyż w tym dramacie jest to postać marginalna i bardzo rzadko pojawiająca się w jakichkolwiek rozmowach. Jeśli już zaistnieje w przestrzeni wydarzeń utworu, stanowić będzie dla nich tło:

POSEŁ PIERWSZY (do Ponckiego Piłata)
Cóż to jest za przedni
mąż z Betleeemu?
PONCKI PIŁAT
Jakiś rybak prosty –
zwią go Chrystusem... A ze lubi chłosty
wymierzać judzkim kapłanom, tak oni
w ciągłej są za tym człowiekiem pogoni...
Chcieli go nawet pozywać o zdradę,

[28] Por. G. Igliński, dz. cyt., s. 52. Na temat związków satanizmu z erotyką pisał W. Gutowski, *Nagie dusze i maski: o młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997, s. 58-96.
[29] J. Tischner, *Filozofia dramatu*, s. 247.

lecz na ich skargi wagi ja nie kładę:
przyszli do niego – mówiono mi o tem –
i pokazywali pieniążek ze złotem
licem cezara, rzekli do młodzieńca:
„Komu li służyć? Tem, co z czerwieńca
spogląda na nas, czy Bogu?" „Nie złowi
wasza mnie zdrada – rzekł im: – cesarzowi
to, co cesarskie, zaś to, co jest boże,
oddajcie Bogu..." Takich się nie trworzę... [UH, 385-386]

Czytamy jeszcze:

ACHIS
Do was, Rzymianie, powiadam:
idzie już dla mnie sprawiedliwość!...
Wymierzył mi ją Rybitwa,
ten Betlehemczyk ubogi,
który w swym jasnym kroczy majestacie
od Genezaret – –
Ku niemu śpieszę! ku niemu!...
GŁOS Z RADY
I tego się czepił
trąd nazarejski
CHÓR
Zdrajca! zdrajca! zdrajca! [UH, 401]

Jezus w relacjach Achisa zbliża się do swojego pierwowzoru biblijnego. Kreowany jest na zapowiadanego Mesjasza, który zgodnie z proroctwami miał przynieść ludziom pokój oraz uwolnić ich od cierpień. Z drugiej strony mamy słowa Piłata i Głos z Rady – tu z kolei Jezus okazuje się „mało groźnym" dla Cesarza wędrownym mędrcem, aczkolwiek w wypowiedzi Głosu z Rady pojawiają się konotacje w oczywisty sposób negatywne („trąd nazarejski").

Gdyby powiedzieć o Bogu w *Uczcie Herodiady*, trzeba byłoby zatrzymać się nad postacią Johanana, którego pierwowzór znajduje się w osobie Jana Chrzciciela. Ewangelie synoptyczne mówią o nim jako o ostatnim z proroków starego przymierza, jako o tym, którego narodziny mają bezpośrednio poprzedzać przyjście od pokoleń zapowiadanego Mesjasza – Chrystusa.

Jakim zatem jest Kasprowiczowski Jan, wykreowany na potrzeby dramatu? Podobnie jak Jezus, osoba Jan Chrzciciela, nauczanie i działalność – to postać m a r g i n a l n a . Stanowi jedynie punkt wyjścia do realizacji tematów literackich, które bezpośrednio nie dotyczącą Proroka.

Johanan z *Uczty Herodiady* to przede wszystkim osoba uwikłana w splot niespełnień erotycznych Salome – w takim kontekście jego osoba pojawia się najczęściej. Prorok widziany oczyma Salome to niedościgniony kochanek, obiekt niemożliwego do spełnienia pożądania, a w konsekwencji, przez swoje istnienie, przyczyna zamordowania Jachobod, gdyż Salome widzi w niej kochankę córki Achisa:[30]

> SALOME
> Kocha cię! kocha!...Zabójcza opiłość
> słodkiego słowa!... (...)
> I ty go kochasz – –?!...
> JOCHOBOD
> Kocham! W promieniste
> wiedzie mnie kraje...
> SALOME
> I z takim spokojem
> śmiesz się tym chełpić przed obliczem mojem?
> Śmiesz tak otwarcie wyznawać przed księżną,
> która cię zmiażdży swą ręką potężną,
> jeśli zachce?... [UH, 281]

Jan będzie odbierany poprzez swoje słowa – w pewnym stopniu anachroniczne i nieposiadające przekonującej argumentacji – jako fanatyk i szaleniec, głoszący rygorystyczną naukę, zupełnie nieprzystającą do realiów dworu Heroda. Takim go będzie postrzegał sam Król, lecz także Herodiada i goście zebrani na uczcie.

Kasprowicz redukuje teologiczny wymiar osoby Jana Chrzciciela. Nie skupia swojej uwagi na proroczym wymiarze jego misji, lecz na ogarniętej pożądliwym niespełnieniem Salome. Janowi zaś przypadnie rola kozła ofiarnego:[31]

> Głowa Johanana stanie się symbolem kozła ofiarnego złożonego na ołtarzu najbardziej mrocznej religii pożądania.[32]

W ten sposób Kasprowicz *Ucztą Herodiady* wpisze się w modernistyczne przedstawianie tematu miłości fatalnej, a Jan stanie się jedynie kozłem ofiarnym chuci. Ograniczony hedonistycznym szaleństwem

[30] Oczywiście, należy również pamiętać o jego sentymentalnym oraz naiwnym stosunku do Jachobod.
[31] Por. E. Jakiel, *Młodopolskie portrety biblijne. Wybrane zagadnienia i kreacje*, Gdańsk 2007, s. 129-131.
[32] W. Kaczmarek, *Od kontestacji do relacji. Człowiek wobec Boga w dramacie Młodej Polski*, Lublin 2007, s. 126.

użycia, odcinać się będzie od przekazu ewangelicznego po to, aby przedmiotowo traktowany stał się jedynie wyrażeniem prawdy o człowieczym pożądaniu.[33]

Kasprowiczowski Jan Chrzciciel, stając w opozycji do biblijnego przekazu, nie będzie wskazywał ani odsyłał do Jezusa – czyli nie spełni swego podstawowego posłannictwa. Co więcej, niektórzy z badaczy posuwają się do stwierdzenia, iż Kasprowicz dając pierwszeństwo Janowi, przypisywał Jezusowi tylko rolę kontynuatora, a jego nauce rodzaj dopełnienia względem Janowego nauczania.[34]

Mówiąc językiem Lévinasa, twarz Johanana nie jest „śladem dla Nieskończonego", nie otwiera na wymiar boskości[35]. Tischner napisze, że „szukać Boga to iść jego śladem"[36], a śladem tym jest twarz Innego. Johanan koncentruje Drugiego na sobie, w ten sposób, że jego uobecniająca się twarz ani nie „wskazuje", ani nie odsyła do Tego, któremu przyszedł przygotować drogę. W sposób szczególny skupienie na Proroku zauważalne jest w relacji do Jachobod – wyraźnie brakuje w niej odniesienia do Transcendencji.

Bóg Ojciec natomiast jawi się w dramacie w konwencji starotestamentowego Dawcy Prawa. To bardzo znamienne – jeśli pokolenie „starszych" w jakikolwiek sposób wspomina o Bogu, czyni to w odniesieniu do Prawa żydowskiego. Szczególnie zauważalne jest to w scenie z Radą Starszych, kiedy następuje próba rozwikłania problemu obecności bądź nieobecności Herodiady na dworze Heroda oraz „niewinności" samego Króla:

ANTYPATER
A oto biorę na świadków
was, którzy służbę czynicie przed Panem
iż śniedne składam ofiary
z świeżej pszenicznej mąki i oliwy
i jeśli grzeszę, wrychle na ołtarzu
palę baranka i cielca, i wołu,
co najzdrowszego mam w dobytku swoim,
i nie żałuję nerek i tłustości
szczodrze na mostek wylanej,
ani odzieczki z wątroby,
ale że wszystko tak, jak jest w przepisach,

[33] Por. E. Jakiel, dz. cyt., s. 134.
[34] Tamże, s. 131.
[35] Zob. więcej w: T. Gadacz, *Filozofia Boga w XX wieku: od Lavelle'a do Tischnera*, Kraków 2007, s. 118-141.
[36] J. Tischner, *Filozofia dialogu*, s. 39-40.

palę za grzech... [UH, 318]

Powyższe słowa Heroda wyraźnie ujawniają obłudę i zaślepienie władcy, a także swoistą nieprzystawalność litery Prawa do faktycznych działań człowieka. Kapłani izraelscy, czyli ci, którzy z racji wykonywanej funkcji powinni być najbliżej Boga, okazują się „tylko" wyśmienitymi znawcami przepisów, prześcigającymi się między sobą, gdy idzie o wyrywkową znajomość Prawa:

ANTYPATER
(...) Chcę słyszeć prawdę!...
KAIFASZ
Ja ci tę prawdę wyłuszczę – –
JEDEN ZE STRACÓW
A nam się wydaje,
by ją wyłuszczył, jak ziarna ze stręków,
ktokolwiek inny z tej Rady...
ANNASZ
Ja – – –
MERAJOT
Lub ja – – –
JEDEN ZE STRACÓW
Nie przeto – – –
(...)
ABIJA
Niech mówi Janai syn Gada
On rzecz najjaśniej wyłoży – !
W Synedryjonie
nie ma drugiego, co by tak tłumaczył
prawo i przepis, i wszelki zakon – [UH, 324-326]

Bóg w dramacie *Uczta Herodiady* to chowający się za przepisami Prawa starotestamentowy W ł a d c a, z jednej strony – bezlitosny w skrupulatności rozporządzeń, z drugiej – w pewnej mierze bezsilny, gdyż Jego słowa poddawane są ciągłym analizom i nadinterpretacji przez kapłanów, zawsze na ich korzyść. Bóg Kasprowiczowski to w ł a d c a s ł a b y, przede wszystkim w odniesieniu do śmierci Johanana – to Ten, który dopuścił i pozwolił na wydanie w ręce Salome i zabicie swojego ostatniego Proroka.

W *Uczcie Herodiady* Boga się nie spotyka, gdyż On odsuwa się od ludzi, nawet od swoich wybranych, nie ingeruje w ich życie i przez to staje się Bogiem odległym. Ten deistyczny wydźwięk pojawiający się w odniesieniu do Transcendencji – który pozostaje w pamięci po anali-

zie utworu – łączy się ponadto z brakiem „zapotrzebowania" na prawdziwego Boga oraz brakiem potrzeby spotkania z Nim wśród osób przebywających na scenie dramatu.

Conclusio

Na początku dramatu rodzi się pytanie: Kim jesteś?
Na końcu widnieją dwie przeciwne sobie możliwości:
przeklęty lub błogosławiony.[37]

Kasprowiczowska lektura *Biblii* dokonywała się pod niezaprzeczalnym wpływem religijnych i filozoficznych intuicji epoki. Nie ulega wątpliwości, że poeta był doskonale zaznajomiony z nurtami światopoglądowymi przełomu XIX i XX wieku. W tym czasie w sztuce przeważała lektura krytyczna, bardzo często polemiczna wobec konserwatywnej Tradycji. Dokonywano swobodnego przekształcenia motywów religijnych celem nadbudowania sensów kontrowersyjnych wobec sensów pierwotnych. Takim modelem lektury młodopolscy twórcy pragnęli wyrazić odrębny stosunek wobec ortodoksyjnej i bogobojnej recepcji *Księgi* w środowiskach kościelnych.

Młoda Polska poprzez sposób, w jaki korzystała z *Biblii*, wskazywała w swych zainteresowaniach *Pismem Świętym* przede wszystkim na c z ł o w i e k a . Punktem centralnym stała się jednostka ukazana w swoim egzystencjalnym rozdarciu – w słabości, niemocy i lęku przed śmiercią. *Biblia* zaś, stanowiąc niejako rdzeń poszczególnych utworów młodopolskich, była miejscem, gdzie szukano odpowiedzi na dręczące modernistów pytania. Kasprowicz swoją lekturą wpisuje się w owe próby „poradzenia" sobie z ontologicznym rozdarciem człowieka i jego wątpliwościami natury egzystencjalnej.

Analizowane utwory dramatyczne autora *Hymnów* z pewnością są próbą poszukiwania takich odpowiedzi. Wątki biblijne funkcjonują często jako argumenty, które mają rozstrzygać problemy o proweniencji społeczno-moralnej. Poprzez polemiczność przywoływań *Pismo Święte* wraz z normami etycznymi, które wnosi do kultury, konfrontowane jest z wartościami i zasadami świata wykreowanego przez Kasprowicza. To, co rodzi się z owej konfrontacji, powszechnie określano mianem skandalu, którego sprawcą miał być Bóg. Tym skandalem było oczywiście istnienie.

Biblia w rękach Kasprowicza to narzędzie służące do mówienia o fundamentalnym rozdarciu jednostki, o jej dylematach i egzystencjal-

[37] J. Tischner, *Filozofia dramatu*, s. 247.

nych problemach, lecz nie nośnik wartości uniwersalnych i stabilne oparcie dla ludzkich wątpliwości. Co więcej, blasfemiczny stosunek poety do przekazu Tradycji zdaje się jeszcze bardziej wzmagać dramatyczny wymiar jednostkowej egzystencji.

Doświadczenie własnego istnienia w kategorii dramatu dokonywało się pośród postaci z *Na wzgórzu śmierci* na trzech podstawowych płaszczyznach – sceny, relacji człowiek (ja) – człowiek (ty) oraz człowiek – Bóg. Każdy z trzech planów wnosił do refleksji na temat tragiczności istnienia inny aspekt i pozwalał spojrzeć na człowieka i ująć jego bycie-w-świecie w całościowej perspektywie.

Już na płaszczyźnie sceny będziemy mieć do czynienia z wszechogarniającą śmiercią, martwotą, grobem (*Na wzgórzu śmierci*), stanowiącymi zapowiedź tego, co wydarzy się na krzyżu. W przypadku *Uczty Herodiady* prefiguracją tematyczną będzie krew, antycypująca dwa morderstwa, które dokonają się za sprawą Salome.

W wymiarze relacji dialogicznej okaże się, iż wydarzenie Spotkania jest niemożliwe. Człowiek nie zdoła stać się wypełnieniem potrzeby sensu Drugiego, znajdującego się „obok”. I mówiąc językiem Tischnera, na płaszczyźnie utworu będziemy mieć do czynienia się z zamknięciem dialogicznym, problemem funkcjonowania człowieka w świecie jako „monady bez okiem”. W takim świetle Drugi nie zdoła stać się uczestnikiem dramatu tego Innego, nie odpowie na jego pragnienie pełni.

W związku z tym pytanie o sens egzystencji skieruje Kasprowicz ku Bogu. Jednakże wobec braku zmartwychwstania wybawienie stanie się niemożliwe. Tę samą bezsilność Transcendencji pokaże dramaturg w *Uczcie Herodiady*, czyniąc ocalenie Jana Chrzciciela – jednego z najbliższych przyjaciół Jezusa – niemożliwym do wypełnienia.

Gdy analizowałam te dwa dramaty, trudno było mi się oprzeć wrażeniu, że Kasprowiczowi, jako twórcy targanemu wątpliwościami i sprzecznościami, z a b r a k ł o d o ś w i a d c z e n i a B o g a. Wydaje mi się, że w okresie powstawania tego cyklu pisarz jeśli już sięgał do *Biblii*, to czynił to wyłącznie z perspektywy sceptyka i racjonalisty. Religijność zaś, jaka powstaje z takiego spotkania „niedowiarka” z *Tekstem Świętym*, to bardziej problem natury psychologiczno-socjologicznej, niż żywe doświadczenie Absolutu, mogące stać się odpowiedzią na dramatyczne niespełnienie i najgłębsze pragnienie wypełnienia poczuciem sensu ludzkiej egzystencji.

VI.

A POTEM PRZEMINĄŁ XX WIEK…



Edward Okuń, *Filistrzy*, 1904 r.

Jolanta Dragańska
(Białystok)

STAROŚĆ, MŁODOŚĆ, ZMĘCZENIE. O DRAMATACH AMELII HERTZÓWNY

Inna...

„Nigdy o dziele literackim nie można powiedzieć wszystkiego. Tekst bowiem prowokuje do ciągłego mówienia, uniemożliwiając tym samym jednoznaczny – czyli zabójczy dla literatury – werdykt”[1] – pisze Sabina Brzozowska w książce *Człowiek i historia w dramatach Tadeusza Micińskiego*. O Amelii Hertzównie nie powiedziano właściwie nic. Pisarka osobna, zapomniana i niedoceniona za życia jako twórczyni literatury, zaś w dziedzinie nauki ceniona pani doktor, wybitny egiptolog. Postać, o której niewiele wiadomo. Kobieta znająca kilka języków, w tym języki starożytne, chemik, fizyk, matematyk, historyk, archeolog, pisarka, z zamiłowania także pedagog. Kobieta fenomen. Jak pisze Grażyna Borkowska: „[...] była (jest) prawdopodobnie najlepiej wykształconą polską pisarką, urodzoną w Warszawie w końcu lat siedemdziesiątych XIX stulecia”[2].

Amelia Hertzówna urodziła się w październiku 1878 roku jako czwarte dziecko Maksymiliana i Pauliny z domu Lande. Była to zasymilowana rodzina żydowska z tradycjami naukowymi i literackimi. Dramatopisarka w 1896 roku ukończyła siedmioklasowe gimnazjum żeńskie, po którym podjęła studia na zagranicznych uniwersytetach. W 1898 roku rozpoczęła naukę w Bernie i Berlinie z zakresu chemii, fizyki i matematyki. W 1904 uzyskała stopień doktora na podstawie rozprawy *Über die Wanderung der Jonen des Kalium Und des Ammonicumchlorides unter dem Einfluss verschiedener Temperaturen* (*O migracji jonów potasu i chlorków amonu pod wpływem różnych tempera-*

[1] S. Brzozowska, *Człowiek i historia w dramatach Tadeusza Micińskiego*, Opole 2009, s. 7.
[2] G. Borkowska, *Amelia Hertzówna. Dwa skrzydła twórczości*, w: *Wokół twórczości drugiego pokolenia pozytywistów polskich*, red. A. Mazur, Opole 2004, s. 175.

tur)[3]. W późniejszym czasie kontynuowała studia w Paryżu z zakresu historii, archeologii, sztuki i języków starożytnego Wschodu. Historię kultury i literatury zgłębiała w Berlinie, Monachium, Heidelbergu i Lipsku. Prace naukowe drukowała w wielu zagranicznych pismach francuskich, niemieckich, kanadyjskich, włoskich i angielskich. W tym samym czasie pisała dramaty. Na przestrzeni pięciu lat (1905–1910) powstały jej najważniejsze utwory: *Yseult o Białych Dłoniach*, *Zburzenie Tyru*, *Fleur-de-Lys*, *Pastorale* i *Wielki król*. W 1941 roku została aresztowana przez gestapo i rok później, w wieku 64 lat, zginęła zamordowana na Pawiaku[4].

W dramatach Amelii Hertzówny można odnaleźć pola eksploracji dla licznych kursów interpretacyjnych i badawczych, takich jak: filozofa, antropologia, psychologia głębi i psychoanaliza, krytyka feministyczna, historiozofia i językoznawstwo. Utwory pisarki, co podkreśla wielu badaczy, cechuje możliwość sprzecznych odczytań. Jej twórczość była wynikiem nie tylko wyobraźni oraz zdolności literackich, lecz została poszerzona i wzbogacona o ogromną wiedzę z wielu dyscyplin naukowych. Borkowska w artykule *Amelia Hertzówna. Dwa skrzydła twórczości* sugeruje, że weryfikacja dorobku literackiego autorki *Wielkiego króla* nie jest zadaniem prostym. Zawodzą bowiem tradycyjne klucze: więź pokoleniowa, wspólnota tradycji i upodobań estetycznych, jedność programu estetycznego, ponieważ pisarka nie wiązała się z jakimkolwiek ugrupowaniem artystycznym międzywojnia[5]. Badaczka wstrzymuje się także od zaliczenia pisarki do nurtu symbolizmu czy ekspresjonizmu. Te stylistyczne znaki epoki są u dramatopisarki słabo rozpoznawalne, a jeśli już się pojawiają, to w otoczeniu innych elementów, które zacierają ich źródłowy charakter[6]. W twórczości Amelii Hertzówny mamy do czynienia z pewnym trzygłosem: pisarki, filozofki i badaczki kultury.

Bohaterowie dramatów Hertzówny należą do kategorii „Innego". Sama pisarka miała poczucie wyobcowania, bycia „inną". Żydówka, kobieta, panna, naukowiec, pisarka i dramatopisarka, w hierarchicznym, patriarchalnym świecie przełomu wieków XIX i XX sytuowała się na

---

[3] Por. M. Lewko, *Wstęp*, w: A. Hertzówna, *Dramaty zebrane*, wstęp i opr. M. Lewko, Lublin 2003, s. 5.

[4] Tamże, s. 9.

[5] G. Borkowska, *Amelia Hertzówna. Dwa skrzydła twórczości*, s. 176.

[6] Por. tamże, s. 177.

szarym końcu. Agnieszka Skórzewska pisze, iż nie dziwi wobec powyższego fakt, że w swoich utworach Hertzówna oddaje głos tym, którzy dotychczas milczeli: „obcość, która podaje w wątpliwość nawet interpretację, autorka próbuje opisać przez innego bohatera, inną opowieść, inną formę”[7]. Jej postacie wiedzą, że są „inne”, a ich inność przechodzi w obcość, gdy zaczynają przekraczać granice ustalone przez świat. Jest to zwłaszcza widoczne w kreacjach kobiecych Yseult i Baltis[8].

Hertzówna wykorzystuje w swojej twórczości motywy historyczne, legendarne i baśniowe. W jednoaktówkach *Yseult o Białych Dłoniach* i *Fleur-de-Lys* akcję osadza w średniowieczu, które od lat dziewięćdziesiątych dziewiętnastego wieku popularyzował Maurycy Maeterlinck. Oryginalność dramatopisarki polega na tym, że reinterpretuje ona wszystkim znane historie z nietypowego punktu widzenia – bohaterem staje się postać drugoplanowa, najczęściej ofiara. I tak w dramacie *Yseult o Białych Dłoniach* Hertzówna nie gloryfikuje pięknej miłości Tristana i Izoldy, ale przedstawia tragiczną sytuację „drugiej” – zdradzonej, upokorzonej i opuszczonej żony Tristrama – Yseult. Mężczyzna miał kochankę o tym samym imieniu co jego żona. Oboje zginęli, a po ich śmierci truwerzy opiewali ich wielką miłość. Protagonistka dramatu nie potrafiła znieść takiego upokorzenia. Myśli o zemście opanowały jej umysł.

We *Fleur-de-Lys* w centrum wydarzeń stawia losy małej dziewczynki o tytułowym imieniu, córki przerażającego średniowiecznego mordercy-pedofila Gilles de Rais’a[9]. Występujący w tym utworze bohaterowie to postacie historyczne, ale autorka zmieniła im nieco biografie. W rzeczywistości wspomniany arystokrata nie utrzymywał kontaktu z dzieckiem, w utworze zaś pokazany jest jako kochający ojciec ośmioletniej dziewczynki. Pisarka przedstawiła jego osobę tak, iż w czytelniku nie wzbudza grozy, a raczej litość. Prelati również miał inny życiorys, niż sugerowany w dramacie. W istocie był zaledwie młodym księdzem na dworze de Rais’a i prawdopodobnie nigdy go nie spowiadał.

Na kanwie dobrze znanych historii i motywów literackich Hertzówna tworzy zupełnie nowe, „inne” opowieści. Jej dramaty, dramaty pisane przez kobietę, zaskakują fabułą, zakończeniem, działają na wy-

---

[7] A. Skórzewska, *W poszukiwaniu nowego sposobu myślenia. Inny bohater, inna opowieść, inna forma w dramatach Amelii Hertzówny*, źródło: http://www.badanialiterackie.pl/obcy/231-245_Skorzewska.pdf, dostęp 12.02.2012.
[8] Tamże, dostęp 25.04.2012.
[9] Zob. M. Hérubel, *Gilles de Rais*, przeł. K. Arustowicz, Warszawa 1987.

obraźnię. Autorka potrafi wywołać napięcie i oddać ducha epoki, na tle której osadza akcję utworów.

Poza emancypacją...

Amelia Hertzówna pisała swoje dzieła w czasie, w którym zaczęto walczyć o „przywrócenie głosu kobiecie". Polskie pisarki umieszczały w centrum utworów kobietę i jej doświadczenia. „Walczyły piórem" o przywrócenie jej należnego miejsca we wszystkich dziedzinach życia: w nauce, literaturze, życiu społecznym. Na tym polu także widać „inność" Hertzówny. Autorka swoje kobiety-bohaterki niejednokrotnie przedstawia w sposób stereotypowy i męski. „Głupia żona" Baucis, rozkapryszona panna Klelia, nie mogąca sobie poradzić z emocjami Yseult i zakochana w swej urodzie, próżna Baltis. Amelia Hertzówna, przedstawiając naturalne zachowania i stany emocjonalne kobiet, dając im miejsce w dramacie, czyniąc z nich główne postaci – daje im prawo bytu w literaturze bez kreacji i maski silnych, zdeterminowanych i męskich kobiet.

Twórczość dramatyczna Hertzówny mieści się w modelu transgresyjnym[10]. Pisarka nie ukazuje typowych kobiecych doświadczeń, które na kolejnych kartach prowadzą do samopoznania i zmiany bohaterki. Nie propaguje konieczności wyzwolenia kobiet ze świata patriarchatu, ale umieszcza je w jego centrum. Bohaterki ustawione są w relacji do mężczyzn, a nie kobiet do kobiet. Nawet tytułowa postać, mała dziewczynka Fleur-de-Lys, nie posiada matki, jest jedynaczką, którą wychowują ojciec i znajdujący się na zamku biskup. To oni zapisują na jej ciele cechy, którymi się będzie w życiu kierować, ona także, jak ojciec, chce zabijać. O specyfikacji płci nie decyduje zatem tylko biologizm, urodzenie się kobietą bądź mężczyzną, ale również, jeśli nie przede wszystkim, proces kulturowego, środowiskowego „zapisywania".

Zgodnie z wyznacznikami modelu transgresyjnego, kobiety przekraczają kulturowe granice płci przez sam akt tworzenia dzieła literackiego. Chcą być aktywnymi uczestniczkami w świecie sztuki, nie tworzą nowych wzorców literackich, ale korzystają z ustanowionych przez mężczyzn. Hertzówna sięga po formę „dramatu wewnętrznego", którą wypełnia kobiecą perspektywą, a głównymi jej postaciami czyni kobiety. Mimo to, jej teksty nie są propagandowe. Pisarka n i e w a l c z y o równouprawnienie, a jedynie o uznanie swojej twórczości, dostrzeżenie jej.

---

[10] Patrz: E. Kraskowska, *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1999, s. 204.

Bohaterem utworów Hertzówny jest, owszem, głównie kobieta, ale usytuowana w innym środowisku, niż tradycyjne dla pisarstwa kobiecego tamtego czasu środowisko obyczajowe, domowe. Feministyczna bohaterka literatury początku XIX wieku odkrywa siebie, swoją tożsamość, walczy ze stereotypami i jeśli nawet przegrywa społecznie, to wygrywa coś więcej, bo „świadomość własnej kobiecości", perspektywę własnych unikalnych wtedy, bo kobiecych doświadczeń, akceptację i radość z własnej natury. Młoda, piękna, dziewica Baltis, bohaterka dramatu *Zburzenie Tyru*, nie ma czasu na poznanie siebie, doświadczenie miłości, poznanie ciała, inicjację. Wie, że zaraz zginie. Perspektywa nieuchronnej, haniebnej śmierci z rąk Babilończyków sprawia, że nie pragnie poznać smaku miłości z Gerstakonem (jak Kleleia w *Pastorale*), ale chce sama odebrać sobie życie, by dzięki egipskiej czarownicy Tachot zachować to, co dla niej najważniejsze – własne piękno.

U Hertzówny kobieta zostaje pokazana w jednostkowej sytuacji: rozmowa z biskupem (*Yseult o Białych Dłoniach*), moment przed zagładą miasta (*Zburzenie Tyru*). Bohaterka Hertzówny nie „staje się" na oczach czytelnika, nie dojrzewa, nie doświadcza własnej kobiecości w kolejnych wersach opowieści, ale jest w„określonym" momencie swojego życia, z daną już psychiką, która jest naznaczona jungowskim Cieniem. Jej kobieta jest już „po" doświadczeniu miłości, jak w przypadku Yseult, „po" odkryciu własnego fizycznego piękna, jak Baltis. Dramatopisarka pokazuje, co dalej dzieje się z młodą kobietą „doświadczoną" jakimś traumatycznym przeżyciem.

Hertzówna nie emancypuje kobiet w sposób pozytywny. Emancypuje kobiece upadki, daje kobietom prawo do bycia „pokonaną" własną kobiecą emocjonalnością, czyli cechą tradycyjnie i biologicznie przypisywaną kobietom. Hertzówna pokazuje kobietę, czyni z niej centralną postać, stawia na pierwszym planie, mówi o niej, pokazuje ją, ale z innej strony niż ówczesne pisarki, które każde niemal negatywne życiowe doświadczenie przekuwały w aspekt pozytywny: wzmocnienie wewnętrznej siły, samoświadomość, radość z odkrywania własnej kobiecości.

Twórczości Amelii Hertzówny – kobiety, piszącej na początku XX wieku – nie da się odczytać tylko przy użyciu takich kluczy krytyki feministycznej, jak: kobiece doświadczenie, gramatyka ciała, studium kobiecego erotyzmu, kobieta w świecie męskim, anatomia płci. Dramatopisarka zawarła w swoich utworach bardzo szeroką antropologiczną i historiozoficzną perspektywę. Jej kobiety są pokonane, a samo pisarstwo Hertzówny nie jest ani feministyczno-propagandowe, ani opisujące

specyfikę kobiecych społecznych, rodzinnych i seksualnych doświadczeń samopoznania. Język dramatopisarki także jest „inny", bo nie tylko „czysto" kobiecy, ale jakby transgresyjny. Przez teksty dramatów nie przebija się sama tylko esencjonalność kobieca, ale widać styl Kobiety Innej – pochodzenia żydowskiego, wszechstronnie wykształconej, zajmującej się dziedzinami naukowymi, zarezerwowanymi głównie dla mężczyzn. Hertzówna pokazuje problematykę ogólnoludzką. Nie faworyzuje płci. Ukazuje człowieka.

Psyche zraniona

W książce *Symbolizm i symbolika Młodej Polski* Maria Podraza-Kwiatkowska wskazuje na wspólny dla epoki dekadentyzmu i obecny u Hertzówny motyw masochizmu i schodzenia w głąb duszy, do lochów pamięci[11]. Tak jest na przykład u Tadeusza Micińskiego w *Nocy rabinowej*, jak i u Amelii Hertzówny w *Yseult o Białych Dłoniach.* Ten ostatni – według Jerzego Waligóry – jest zbudowany z materii przeżyć zepchniętych do nieświadomości, halucynacji, lęków, mrocznych wyobrażeń i przeczuć, które wywołało doświadczenie zdradzonej miłości[12]. Kazimierz Gajda w pracy *Twórczość dramatyczna Amelii Hertzówny* wskazuje, iż może to być praktyka badania własnej podświadomości[13]. Zdaje się to jednak zbyt daleko idące przypuszczenie, które nie może być poparte dowodem bez znajomości biografii pisarki i tego, czy owe doświadczenie zdradzonej miłości, mrocznych stanów umysłu było udziałem Hertzówny, czy jedynie zaobserwowanym u innych/innej, wziętym jako temat dramatu.

Problemu obecności autora w dramacie nie należy rozumieć tylko jako prostej autoprezentacji przeżyć lub zdarzeń, popartych faktami z biografii pisarza. Autor może być widoczny poprzez efekt zmagań pisarskich z językiem i konwencjami estetycznymi, które „przetwarzają" osobiste, indywidualne doświadczenie, a wypowiadane są przez bohaterów[14]. Janina Abramowska proponuje, aby obiektem poszukiwań autora w tekście stała się świadomość:

[11] Por. M. Lewko, *Wstęp*, w: *Dramaty zebrane*, s. 17.

[12] Por. Waligóra, *Młodopolski „dramat wewnętrzny"*, Kraków 2004, s. 46-47.

[13] Por. K. Gajda, *Twórczość dramatyczna Amelii Hertzówny*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny", z. 72, Kraków 1980, s. 75-77.

[14] Por. J. Waligóra, *Młodopolski „dramat wewnętrzny"*, s. 47.

> (...) podlegająca ewolucji, wrażliwa na różne oddziaływania zewnętrzne, wychwytująca to, co jest „w powietrzu", ale w końcu determinowana pewną stałą strukturą osobowości. Płynie przez nią może niekoniecznie „strumień piękności", ale strumień idei, myśli, stereotypów; doświadczeń zbiorowych, a sposób przeżywania doświadczeń najbardziej osobistych, skądinąd uniwersalnych, też jest określany przez wzorce ukształtowane w określonym czasie. Na to nakładają się – znów powtarzalne, wybrane z zastanego repertuaru – sposoby przedstawiania czy wyrażania. A rezultatem jest dzieło – niepowtarzalne, fenomenalne. Więc ważny jest ten ktoś, kto wybiera, kto scala.[15]

Jak ukazano powyżej, autora łączą ścisłe związki z jego dziełem. Tworząc, wpisuje w tekst swoje poglądy, idee, swoje obserwacje, spostrzeżenia, uwagi. Pisze według swoich gustów estetycznych, upodobań. W przypadku *Dramatów zebranych* Amelii Hertzówny mamy do czynienia z autorem-kobietą. Według arachnologicznych założeń krytyki feministycznej, każda kobieta pisząca pisze siebie. Perspektywa kobiecego doświadczenia wpisana jest zatem w dzieło.

Jak to wygląda u autorki *Zburzenia Tyru*? Jakie doświadczenia kobiece mogły mieć wpływ lub zostać zawarte w jej dramatach? Znane są nam jedynie osiągnięcia naukowe oraz zawodowe i to w stopniu ogólnym. Nie wiemy, z kim była związana, jakie lektury ją kształtowały, jakie przyjaźnie. W jakim stopniu wszelkie kobiece doświadczenia przywoływane przez badaczki feministyczne były udziałem Hertzówny: ciało, erotyzm, miłość heteroseksualna czy homoseksualna? Jakie okoliczności, czy wydarzenia miały wpływ na to, że Hertzówna nigdy nie wyszła za mąż (a przynajmniej o tym nie wiadomo, co wnioskujemy po nazwisku panieńskim). Doświadczenie miłości dane jest każdemu człowiekowi bez względu na to, czy jest to uczucie odwzajemnione, piękne czy destrukcyjne, bez względu na wiek, światopogląd. Naszą wolą jest to, co zrobimy z rodzącym się uczuciem, ale nie jesteśmy w stanie przewidzieć, jakie przyniesie nam ono konsekwencje w zależności od tego, czy je odrzucimy, czy wejdziemy w relację z drugim człowiekiem.

Czy zatem to „zraniona miłość" pisarki wpłynęła na przepisanie mitu o Tristanie i Izoldzie w taki sposób, który ukazuje to, co dzieje się w psychiką kobiety zdradzonej i cierpiącej? Czy może Hertzówna była po prostu wnikliwą obserwatorką ludzkich dusz? Czy była typem samotnika, całkowicie poświęconym swojej pracy? A jeśli tak, to z jakich powodów?

---

[15] J. Abramowska, *Jednak autor! Skromna propozycja na okres przejściowy*, w: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, pod red. D. Śnieżki, Warszawa 1996, s. 62.

Ambicjonalnych, czy była to forma ucieczki od życia prywatnego, rodzinnego? Nie wiemy, czy i jak Hertzówna łączyła się z feministkami tamtego okresu i jak oceniała rodzące się na jej oczach ruchy feministyczne. Nie zajmowała się krytyką literacką, pisała literaturę. Badała przeszłość, cywilizację, historiozofię. Nie podejmowała w swoich pracach naukowych ani tematyki historii kobiet, ani problemu emancypacji. Hertzówna była cenionym naukowcem z zakresu archeologii i historii kultury, czyli zdawałoby się wtedy męskiej domeny wiedzy.

Początki psychoanalizy sięgają mniej więcej tego okresu, kiedy Hertzówna napisała pierwszy dramat *Yseult o Białych Dłoniach*. W 1905 roku Freud opublikował studium na temat przypadku Dory, a w 1906 roku został wydany dramat Hertzówny. Czy pisarka interesowała się początkującą dopiero psychoanalizą? Trudno to dziś ustalić. Nie wiadomo, jakich autorów dzieła czytała i kto ze świata nauki, z którym niewątpliwie była związana, szczególnie ją interesował. Przypadek Baltis, Yseult, Gilles de Rais'a, Fleur-de-Lys pasuje do klinicznych opisów pierwszych psychoanalityków, Freuda i Junga. W pracach naukowych Hertzówny można także dostrzec, że interesowały ją nie tylko suche „fakty" historyczne, ale też miejsce człowieka, jego odczucia, stany, znaczenie ludzkiego myślenia, wierzeń, stanu psychiki i ducha w odkryciach naukowych (choćby powiązanie geometrii i wierzeń).

Odmęt historiozoficzny Hertzówny jest pierwszym przesłaniem jej utworów. Jej szeroka wiedza, światopogląd, wykształcenie i świadomość historyczna powodują, że nie aprobuje ona żadnej klasy, rasy, wieku, pochodzenia. Wie, że wobec Boga lub Losu jesteśmy równi od wieków. Każdego czeka śmierć. Cywilizacje, nawet te największe i najpiękniejsze, upadają i dają początek następnym. I nie jest to zasługą ani młodych, ambitnych i porywczych pokoleń, ani tych starych i doświadczonych.

Ciemność

Pesymizm dramatopisarki przypomina historiozoficzny pesymizm Iwaszkiewicza. Nie można płynąć pod prąd historii. To z jej wyroku całe ludy i cywilizacje są skazywane na zagładę, znikają z powierzchni ziemi, a na ich miejsca pojawiają się nowe. Giną dobrzy i źli ludzie, młodzi i starzy, zarówno ci z zasługami, jak i ci bezwartościowi i podli[16]. Jak pisze Borkowska:

[16] Por. G. Borkowska, *Amelia Hertzówna. Dwa skrzydła twórczości*, dz. cyt., s. 181.

> Rzeka płynąca przez świat Hertzówny to odmęt; wszyscy są skażeni brudną falą zła i przemocy, głupoty i beznadziejności: prorocy i wojownicy; władcy i ulicznicy, obdzierający z ubrań trupy pokonanych.[17]

Elkan z opowiadania *Prorok* (1924) i Joab ze *Zburzenia Tyru* są młodzi i porywczy. Elkan chce zrealizować ryzykowny plan i wzniecić powstanie w podbitym Izraelu. Joab także chce stanąć na czele ludu i walczyć. Pragnie odbudować Jerozolimę, nawet wbrew przestrogom starego proroka Ezechiela. Ci pierwsi skazani są na niepowodzenie, ich ambitne plany są nieprzemyślane i niemożliwe do zrealizowania. Starzy, Amos i Ezechiel, reprezentują nieodwracalną rację boską[18].

W utworach Hertzówny można dostrzec dwa plany działania: ludzki, który z góry jest skazany na niepowodzenie, i plan działań wyższych, który przynosi wiedzę o ostatecznym przeznaczeniu ludzi i cywilizacji. Obie perspektywy oddalają się od siebie niezależnie od siły i woli zaangażowanych w realizację planu osób. Zarówno Joab, który jest zaledwie młodym zapaleńcem, jak i Elkan, mądry, inteligentny, doskonale zdający sobie sprawę z tego, co i jak chce osiągnąć, muszą przegrać. Według Hertzówny, wypadli oni poza plan historii, nie zmieścili się w boskich zamierzeniach. Ich czas przeminął lub jeszcze nie nadszedł i nigdy nie nadejdzie[19].

Jeszcze wyraźniej rozejście się tych dwóch planów działania widać w dramacie *Wielki król*. Akcja toczy się na tle dziejów Bizancjum w VI wieku naszej ery. Spiski pałacowe, upadek autorytetów, bezprawie i samowola, brak elementarnego poczucia godności ludzkiej[20]. W takiej atmosferze rozgrywają się wydarzenia. Hertzówna po mistrzowsku potrafi zbudować nastrój. Czytelnik odczuwa potęgującą się sugestię jakiegoś dziejącego się koszmaru, który zawisnął nad pozbawionym sensu życiem ludzi. Przyświeca im dewiza: „Trzeba żyć byle jak i umrzeć jak się zdarzy"[21].

Porażająco szczery i okrutny jest dialog stuletniego, godnego, mądrego cesarza Basileusa Justyniana z patrycjuszem Belizarem, w którym mówi, że nasza starość jest przeklęta, tyle lat życia i nic. Pustka jest przed nami i za nami. Wszechobecna nicość. Na zarzuty Belizara, iż

[17] Cyt za: tamże, s. 181.
[18] Por. tamże, s. 179.
[19] Por. tamże, s. 179.
[20] S. Adamczewski, [przegląd dramatów], „Rocznik Literacki" 1933, s. 50, cyt. za: G. Borkowska, *Amelia Hertzówna. Dwa skrzydła twórczości*, dz. cyt., s. 176.
[21] A. Hertzówna, *Wielki król*, w: *Dramaty zebrane*, s. 225.

cesarz nic nie zrobił, żeby zapobiec upadkowi Bizancjum, Basileus odpowiada, że wraz z cesarstwem i on umiera, gdyż w jego mury włożył swoją duszę. Tłumaczy patrycjuszowi, że niesłusznie lud oskarża go o wolę Boga, która ginąć im każe:

> **Basileus**: (…) Włożyłem duszę moją w mury Bizancjum, i dusza moja umiera razem z miastem, a wy przeklinacie mnie za klęski, za własną słabość i niedołęstwo, za wolę Bożą, która ginąć wam każe (…)
>
> **Belizar**: Więc musimy zginąć?
>
> **Basileus**: Belizarze, Bóg tak chce… Stary jestem, umrę niedługo… (*Po chwili szeptem*) Boję się śmierci, bo ze mną umrze dzieło życia mego (…).[22]

Przedstawioną przez Hertzównę ponurą logikę dziejów może na chwilę zaburzyć, zatrzymać indywidualny gest ludzki wyłamujący się z obowiązującego porządku. Takim gestem jest odmowa podpisania aktu kapitulacji przez Poniatowskiego w opowiadaniu *W Krakowie*. Bohater nie robi tego ani dla własnego honoru, ani dla kraju, ale po to, aby dać wyraz sprzeciwu wobec miałkości świata. Inny przykład to postać Hanny Brzostowskiej z utworu *Poliksena*, która została rozdzielona z rodziną, cierpi głód. Wdaje się w ordynarne kłótnie z ludźmi, także umęczonymi wojną i nędzą. W pewnym momencie uświadamia sobie, że upadek moralny staje się także jej udziałem i sięga po książki starożytnych twórców. Przypomina sobie historię Polikseny, która wybiera śmierć zamiast życia w nędzy po mającym nadejść upadku Troi. Hanna czerpie z tej lektury siłę. Jak pisze Borkowska: siłę stylu i siłę gestu[23]. I ten gest może zostać wykonany zarówno przez osobą młodą, jak i starą w jej twórczości. Hertzównie w całości idzie o człowieka.

W każdym wieku daje ludziom prawo do błędów, do bycia m ł o d y m s ł a b y m lub s t a r y m s i l n y m. Nie wiek ma znaczenie, lecz indywidualny przypadek ludzki. Doświadczenie tworzy człowieka, nie zaś jego lata.

Baltis, główna bohaterka I aktu dramatu *Zburzenie Tyru*, w obliczu nieuchronnej zagłady miasta i śmierci zdobywa się na gest odebrania sobie życia, by zachować urodę na wieki. Zaplanowała moment odejścia, po którym egipska czarownica zabalsamuje jej ciało. Nie chciała, by Babilończycy ją zbezcześcili i roztrzaskali głowę o posadzki pałacu. Nie widziała nadziei na ocalenie, nie chciała uciec z Tyru, a nie wyobrażała sobie życia w niewoli – wybrała samobójstwo. *Zburzenie Tyru* to

---

[22] Tamże, s. 262-263.

[23] Por. G. Borkowska, *Amelia Hertzówna. Dwa skrzydła twórczości*, dz. cyt., s. 181.

t r a k t a t o u n i c e s t w i e n i u p i ę k n a . Plan Baltis zawiódł. Po zagładzie Tyru, kiedy na gruzy przybył prorok Ezechiel, Joab i Joel, jej trup został wyciągnięty z ukrycia i oddany na pastwę szakali:

> Ezechiel:
> (*z gniewem*) Zostaw ją tutaj, niechaj po pustyni
> Jej grzeszne ciało rozniosą szakale,
> Czyż ma na wieki być piękną i młodą?
> Niech ją rozedrą na krwawiące strzępy,
> Bo grzeszną była, niechaj rozrzucone
> Będą jej kości wszędzie, jak kamienie
> Jerozolimy rozsypane leżą (…)
> O, jakie straszne, nie, jak sprawiedliwe
> Są twe wyroki, Panie
> [*(...) mówi z ciężkim westchnieniem.*]
> O, Tyrze, tyś mówił: Jam jest doskonały w piękności.[24]

Umarłe ciało Baltis, która w utworze pełni funkcję metafory Tyru, zostaje zniszczone. Wyroków przeznaczenia nie da się przechytrzyć i ominąć.

Zagadnieniem stale obecnym u Hertzówny jest kwestia zła, które pojawia się w różnych kontekstach, nie tylko wtedy, kiedy jest zrodzone przez fatum historii. Kobiety dotknięte cierpieniem i złem ulegają wewnętrznym, daleko idącym przemianom. W opowiadaniu *Spotkanie* (1917) główną bohaterkę Helenę Turowską odwiedza matka żołnierza, który niegdyś stacjonował w jej domu i nieopodal niego zginął. Był zakochany w Helenie. Starsza kobieta przyjechała po wojnie, żeby odwiedzić grób syna i poznać, tą którą kochał. Początkowo Helena nie wiedziała nawet, o kogo chodzi, gdyż jedyną raną, jaką nosiła w sercu, była ta po stracie brata, ale goiła się ona nadzwyczajnie szybko. Bohaterka pamięta, że:

> Dziwnie miękką była wtedy, wrażliwą na wszelkie bóle, niecierpliwiła lekarzy, bo ręce jej drżały z nadmiernej litości, gdy zakładała opatrunki rannym, zawodziła z babami wiejskimi nad umierającymi z głodu dziećmi, cierpiała męki niewypowiedziane na widok nędzy, zbrodni, śmierci… A teraz? Teraz może patrzeć z zupełnym spokojem na największą boleść duszy ludzkiej, na niemą rozpacz matki nad grobem syna. Panna Helena spuściła głowę… Tak przecież być musiało. Przeszła przez morze krwi i łez, rozlane wkoło niej, i nie oszalała z boleści, nie skonała z rozpaczy. Żyła, ale jakimś potwornym życiem upiora. Wojna, jak szatan w bajce, wyrwała z jej piersi żywe, drgające serce, a włożyła kamień, i oto dusza jej podobna jest do zoranego ogniem huragano-

[24] A. Hertzówna, *Zburzenie Tyru*, w: *Dramaty zebrane*, s. 90-91.

wym pola, które nigdy więcej nie zazieleni się trawą, ani nie zakwitnie kwiatami na wiosnę. Lodowaty wał obojętności oddziela ją od wszystkich stworzeń na ziemi.[25]

Nie tylko jednak wojna tak dotkliwie okalecza bohaterów Hertzówny. Tym, co odciska piętno na duszach, jest także odtrącona miłość, jak w przypadku młodej Yseult. W tym wypadku zdradzone i podeptane uczucie spowodowało strukturalną przemianę osobowości bohaterki. Erotyka u Hertzówny pojawia się w kontekście zdrady, a zdrada wyzwala tak niszczące uczucia, jak wojna. Yseult niszczy siebie, projektuje tortury dla tych, którzy wyrządzili jej największą krzywdę. Klelia bała się, że zginie w czasie bitwy, dlatego przed śmiercią chciała poznać smak miłości fizycznej. Zdradziła walczącego o nią narzeczonego Damona z Tircisem, po czym, gdy przeżyła, gardziła oboma i pragnęła ich śmierci.

Zło u Hertzówny nie wiąże się jednak tylko ze światem kobiet, jak to się dzieje u innych modernistycznych pisarek. W dramacie *Fleur-de-Lys* Gilles de Rais prowadzi makabryczne eksperymenty, mordując masowo dzieci. Chce w ten sposób poznać szatański początek życia i śmierci. W szczególny sposób wychowuje swoją córkę – poza świadomością złego i dobrego. Dziewczynka postawiona w momencie dokonania wyboru, wybiera zło – pragnie poznać uczucie zabijania. Hertzówna zdaje sobie sprawę i pokazuje to w swoich utworach, że przemoc i zbrodnia są nieodłącznym elementów dziejów.

Człowiek Hertzówny zawsze jest bardziej skłonny do zła i jest to niezależne od jego wieku. Dziecko wybiera możliwość zadawania śmierci, Baltis zabija kochanka Gerstakona, Yseult projektuje makabryczne tortury dla tych, którzy ją zdradzili, znudzona Klelia pragnie śmierci swoich adoratorów. Dwie osoby z historii Kościoła (Biskup Pralati i Biskup z Tamis), które przedstawia Hertzówna, dalekie są od Boga i prawdziwej religijności.

Amelia Hertzówna w swojej historiozofii nie faworyzuje ani młodych ani starych pokoleń. Badaczka przeszłych cywilizacji wie, że wiek nie ma znaczenia w obliczu sytuacji granicznych.

[25] A. Hertzówna, *Spotkanie*, „Sfinks" 1917, z. 5-6, s. 54, cyt. za: G. Borkowska, *Amelia Hertzówna. Dwa skrzydła twórczości*, dz. cyt., s. 182.

Młode, starzy...

W twórczości pisarki można znaleźć bohaterów brzydkich ze starości i odstręczających, jak czarownica Tachot ze *Zburzenia Tyru*, lub godnych i dostojnych, jak stuletni cesarz Basileus z *Wielkiego Króla*. Jednak każde z nich jest umęczone swoim sędziwym wiekiem. Starość przynosi bogactwo życiowego doświadczenia, ale, pomimo to, jest doświadczeniem nieprzyjemnym dla bohaterów. W twórczości Hertzówny rzecz podobna dzieje się z wiekiem młodzieńczym. Młodość nie stanowi pozytywnej przeciwwagi starości. Autorka nie ceni wyżej młodych pokoleń, ale pokazuje ich ułomności, takie jak zapalczywość, popędliwość, brak rozsądku lub marazm. Hertzówna zwraca uwagę na to, że ani wiek, ani pochodzenie, ani majętność nie stanowią o ludzkiej wartości, sile, mądrości. Wyroki losu zaś są bezwzględne wobec wszystkich. Okrutnego przeznaczenia nie uniknie doświadczony starzec, zapalczywy młodzieniec, szpetna czarownica Tachot, ani piękna, jak cały Tyr, Baltis.

Kreacje młodych kobiet u autorki *Pastorale* są naznaczone swoistą rysą doświadczenia tragicznego. Yseult jest nieszczęśliwa z powodu upokorzenia i zdradzonej miłości. Baltis dąży do samozniszczenia, popełnia samobójstwo, Klelia jest całkowicie znudzona i zmęczona życiem. Wszystkie czują się nieszczęśliwe i pomimo urody i młodości nie są w stanie dostrzec przyszłości jaka mogłaby otworzyć się przed nimi, gdyby tylko dały sobie szansę wyjścia z Cienia, pogodzenia się z tym, co je spotkało i zaczęły życie na nowo.

Życie ludzkie da się podzielić na dwie zasadnicze fazy: przystosowywania się do warunków zewnętrznych, co ma miejsce w pierwszej połowie życia, i zmiany orientacji na wartości wyższe, nieprzystosowawcze. Wejście w drugą fazę życia jest momentem deziluzji i odczarowania. Człowiekowi przestaje już wystarczać realizacja społecznych ról i sprostanie oczekiwaniom innych. Kryzys połowy życia kwestionuje jego sens, ale otwiera na poznanie nowych wartości i głębszy rozwój osobowości. Pojawienie się lęków egzystencjalnych jest nieuniknione, a towarzyszy im albo wyraźnie, albo podświadomie rozumienie, że potrzeby zmieniają się, a pytanie o to, „co dalej" i „po co to wszystko", pozostaje nadal. Pytanie o sens istnienia jednostki i sens istnienia w ogóle[26]. Stary Filemon i stary cesarz Basileus, pomimo lat swoich, podają w wątpliwość sens ludzkiego życia, skoro wraz ze śmiercią wszystko się kończy, ginie dzieło ich rąk.

---

[26] Por. A. Gałdowa, *Powszechność i wyjątek. Rozwój osobowości człowieka dorosłego*, Kraków 2000, s. 189.

Filemon mówi do Klelii: „Trudno, i ja żyć muszę, i ja mam duszę nieśmiertelną, z którą nie wiem, co zrobić”[27]. Starość nie przynosi odpowiedzi na podstawowe egzystencjalne pytania.

Najwięcej sentencji o młodości i starości Hertzówna zawarła w dramacie *Wielki król*, który bywa uznawany coraz częściej za zapowiedź egzystencjalizmu. Akcja osadzona na tle upadku Biznacjum. Hertzówna opowiada o spisku przeciwko stuletniemu prawie cesarzowi, mającym na celu ocalenie imperium przed katastrofą. Kreśli postacie młode i stare. Młody jest między innymi Sergiusz, dowódca straży patrycjusza Belizara. Jest zapalczywy, nie myśli o przyszłości, chce walczyć:

> **Sergiusz**: (…) Co mnie obchodzi, co jutro będzie, dziś jestem młody i silny i chcę walczyć, choćbym miał sam jeden wystąpić przeciw setkom wrogów, choćbym miał ramionami podpierać walące się mury miasta, ja i dzieci moje po mnie…[28]

Odmiennym młodzieńcem jest Silentariusz Paweł. Dramatopisarka wkłada w jego usta najbardziej pesymistyczne zdania: „nie trzeba opierać się przypadkowi, bo on rządzi światem…”[29], „niech każdy żyje jak chce i może”, bo: „trzeba żyć byle jak i umrzeć jak się zdarzy”[30]. Stary Belizar wykazuje więcej buntu i niezgody na to, że upadek imperium jest bliski, niż młody, pogodzony, pełen pesymizmu Silentariusz. Podobnie stuletni cesarz Basileus „wlepia, przenikliwe, ostre, młode oczy w dziewczynę”[31]. W utworach dramatycznych Amelii Hertzówny niejednokrotnie da się zauważyć sylwetki młodych starców i starych młodych. Nie liczba lat stanowi o wieku, ale stan ducha, wola walki.

Starość jako stan sama w sobie jest przykra i gorzka, wypełnia ją strach przed śmiercią. Mówi o tym całe grono bohaterów wiekowych w różnych dramatach. Belizar mówi: „Jestem stary, umrę niedługo (…)”[32], a w innym miejscu: „…stary jestem i żyć mi niesłodko”[33].

Cesarz z *Wielkiego króla* stanowi wyjątek. Jest już tak bardzo stary, że aż zmęczony życiem i żałuje tego, iż spisek został wykryty:

---

[27] A. Hertzówna, *Pastorale*, w: *Dramaty zebrane*, s. 124.
[28] A. Hertzówna, *Wielki król*, w: tamże, s. 185.
[29] Tamże, s. 207.
[30] Tamże, s. 225.
[31] Tamże, s. 244.
[32] Tamże, s. 198.
[33] Tamże, s. 201.

Basileus: (…) Bo ja nie czuję do was gniewu, o mordercy moi, i żałuję, że czyjeś usłużne ręce zasłoniły tron mój przed wami… Stary jestem i zmęczony, spragniony spokoju i ciszy, którą znaleźć można tylko w grobie…[34]

W tym dramacie zarówno cesarz Basileus, jak i Belizar oraz Sergiusz boją się śmierci z tego powodu, że wraz z nimi umrze dzieło życia ich rąk, ich zwycięstwa, osiągnięcia. Śmierć jest kresem. Cesarz podejmując wyroki skazał na śmierć młodych spiskowców. Skazał także piękną Eudoksję, jedyną córkę Justyna, który doniósł o spisku. Była to największa kara dla zdrajcy współtowarzyszy: „nie ma gorszego przekleństwa niż bezdzietność" – mówi do niego Basilus. Darował z kolei życie sędziwemu Belizarowi, który wolał umrzeć, niż żyć:

Belizar: Zasłużyłem na śmierć, panie.
Basileus: Co mi po twoim życiu, stary, niech umierają młodzi. (…) ja cię nie ukarzę, Belizarze… Śmierć cię czeka, ciebie i imię twoje, i to, co wzniosłeś w pocie swego czoła. Bóg cię ukarał bardziej niż ja bym ciebie ukarać potrafił, kiedy wiesz, że żyłeś na próżno i umrzesz bezpotomnie… (*urywa, po chwili*). Jak ja.[35]

Starość jest przeklęta, ale młodość nie jest lepsza – pokazuje Hertzówna:

Basileus: (…) Bo świat cały należy do młodości i życie… Przysięgam wam, że więcej jest goryczy w starości, niźli w śmierci…
Silentariusz Paweł: Młodość nie jest tak piękna jak się starcom wydaje, i życie także nie.[36]
Eudoksja wypowiada brutalne słowa o starości:
Eudoksja: (…) Nienawidzisz mnie i nienawidziłeś od chwili urodzenia mego, bo ty już wtedy byłeś stary… Zazdrościłeś mi mojej młodości, wiem, wy wszyscy mi zazdrościcie, chociaż umrę za chwilę (…). Bo straszna jest starość… I jeśli dziś nie boję się śmierci (*poprawia się*) nie tak bardzo boję się śmierci, to tylko dlatego, że wolę umrzeć niż być, jak wy pośmiewiskiem ludziom i obrazą Bogu na ziemi. (…) Słońce się zestarzało patrząc na was, ziemia się wzdryga. Fu! (*wstrząsa się*).[37]

Starość niesie ze sobą niedołęstwo, strach przed śmiercią, brzydotę i okrutną świadomość życiowego „bezsensu". Bohaterowie dramatów Hertzówny boleśnie odczuwają egzystencjalne położenie.

---

[34] Tamże, s. 245.
[35] Tamże, s. 259, 262.
[36] Tamże, s. 252.
[37] Tamże, s. 254-255.

Z młodością jest w utworach podobnie. Jest trwoniona. Bohaterowie na progu swego życia nie wiedzą, co z nim zrobić, czują niemoc i brak celu. Młodym postaciom Hertzówna nadała albo typową bezmyślną zapalczywość, albo odebrała beztroskę przez ich kontakt ze śmiercią, stratą, doświadczeniem granicznym, które zostawiło w nich głęboki ślad.

W dramacie *Wielki król* tytułowa postać nie wypowiada ani jednego słowa. Wielkim Królem jest Bóg. Do Niego i od Niego wszystko zależy. Niezwykle wymowny będzie passus kończący utwór:

> **Basileus**: (…) (*Milczenie, Basileus schyla się i podnosi glinianą amforkę, stojącą przy tronie*). Zbliż się. (*Belizar zbliża się*). (*Pokazując mu amforę*): Widzisz te znaki, ja ich przeczytać nie umiem, ani ty, ale mówił mi pewien Egipcjanin, że to imię króla, wielkiego króla.
>
> **Belizar**: Egipskiego?
>
> **Basileus**: Nie wiem, może… (*z naciskiem*). Wielkiego króla imię. (*Podnosi naczynie i rzuca je na ziemię*). Patrz, co się z jego wielkości zostało. (*Wstając*): B o w i e c z n y j e s t t y l k o B ó g[38].

Cywilizacje upadają, ludy i narody przemijają, giną młodzi i starzy, potężni i słabi. Tylko Bóg jest wieczny. Hertzówna zamknęła swój utwór zdaniem „manifestem"[39]. Jeden człowiek nie może zmienić losów świata zapisanych w księdze przeznaczenia. Nawet gdyby udało się zabić cesarza, plan Boski by się wypełnił i nastąpiłby koniec Bizancjum:

> **Sergiusz**: (…) On [cesarz – przyp. mój J.D.] musi umrzeć, powiadam wam, prędko umrzeć, każda chwila jest droga… Wy nie wiecie, co się dzieje na granicy… (…)
>
> **Silentariusz Paweł**: Zabijcie go, jeśli chcecie… Dosyć żył… Ale patrz, Sergiuszu, słońce zachodzi… Myślę, że gdybyś stanął tam, pod lasem, i chwycił się gałęzi drzew, to słońce także zajdzie…[40]

Dla Basileusa Bóg staje się jedyną zasadą rządzącą życiem ludzkim i losami świata. Tylko Bóg jest wielki – Wielki Król. Rozpacza nad tym, że dusza jego umiera wraz z miastem, a poddani oskarżają go o klęski,

---

[38] Tamże, s. 262.

[39] W jakiś sposób zbliża ją to do konkluzji pisarzy wykorzystujących zupełnie inne poetyki. Zob. A. Janicka, *„Ciało wyżarte solą". Naturalistyczna antropologia krzyża w twórczości Gabrieli Zapolskiej*; G. Matuszek, *Teologia rozpaczy i diaboliczna kontrreligijność. O „Synagodze szatana" Stanisława Przybyszewskiego*; M. Grygiel, *Religijny horyzont wczesnej poezji Josifa Brodskiego*, w: *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich*, Seria II: *Wokół kultur śródziemnomorskich*, t. 1, *Literatura i słowo*, pod red. Z. Abramowicz i J. Ławskiego, Białystok 2009.

[40] A. Hertzówna, *Wielki król*, s. 205.

za jego słabość i starcze niedołęstwo. A to wszystko jest wolą Boga, który każe ginąć, który zatraci i ocali, kogo zechce.

Historiozofka

Hertzówna, jako antropolog i badacz kultury, nie szuka wspólnotowych wyznaczników rozwoju cywilizacji. Dla niej momentem przełomowym jest poczucie zagrożenia śmiercią, świadomość tego, że nadejdzie nieuchronnie, i że pomimo tego, iż jest zjawiskiem powszechnie znanym, to przeżywane jest jednak zawsze osobno i na własny rachunek, zawsze samotnie[41]. Jest to doświadczenie nieznane, pojedyncze, ostateczne. Definitywne.

Hamilton, bohater utworu *Pastorale*, nie bał się śmierci, dopóki nie został śmiertelnie ranny. W tym momencie przeraził się, zapragnął żyć. Nie cieszyła go już nawet upragniona miłość Klelii, którą ta wyznała mu z litości, by ulżyć mu w umieraniu. Jednak ten w chwili doświadczenia granicznego, z dwojga: uczucie kobiety czy ocalenie, wybiera życie, choć było to już niemożliwe. W śmierci, nawet na polu walki, Hamilton nie widzi nic godnego.

Stary Biskup z dramatu *Yseult o Białych Dłoniach* także boi się śmierci. Wie, że jest bliska i nieuchronna. Wypomina młodemu Messire Kaedinowi, że kiedy będzie w jego wieku, przestanie naśmiewać się ze śmierci. Zda sobie wtedy sprawę, że sam „za chwilę" będzie trupem, nieruchomym, odstręczającym przedmiotem. Starość jest przepełniona strachem i samotnością. Duchowny poucza także Yseult, żeby ułożyła sobie życie, póki czas:

> **Biskup**: (…) Samotna jesteś, dzieci nie masz, dobre to, pókiś młoda, ale czym żyć będziesz, gdy włos twój osiwieje. S a m o t n a s t a r o ś ć j e s t p o d w ó j n ą s t a r o ś c i ą. Yseult. Kto będzie przy tobie, gdy przyjdzie twoja ostatnia godzina? (…) Przejdziesz przez życie, jak cień, nie zostawiając po sobie nawet wspomnień. Nikt modlić się nie będzie za ciebie, nikt nie da na mszę za twoją duszę.[42]

Starzec w obliczu lęku przed wydarzeniem ostatecznym i nieuniknionym, jakim jest koniec egzystencji, żałuje popełnionych grzechów. Stwierdza, że życie jest długie, ale młodość trwa krótko. Nie warto chować uraz w sercu, na starość o wszystkim się bowiem zapomina:

---

[41] Por. G. Borkowska, *Amelia Hertzówna. Dwa skrzydła twórczości*, dz. cyt., s. 185.

[42] A. Hertzówna, *Yseult o Białych Dłoniach*, s. 30.

> **Biskup**: Życie jest długie, Yseult, a młodość krótka. Spójrz na mnie, i ja byłem młodym niegdyś, kochałem i nienawidziłem, byłem sławnym i dzielnym, silnego ramienia i silnej myśli. A dziś? nic z tego nie pamiętam. Bo jeśli nawet wspomnienie przyniesie mi jaką chwilę minioną, to zdaje mi się, że to raczej wspomnienie z jakiejś księgi rycerskiej, którą czytałem niegdyś, niż z własnego życia mojego. O wszystkim się zapomina.[43]

We wspomnianym już *Zburzeniu Tyru* najpiękniejsza dziewica Baltis ma świadomość, że śmierć jest bliska. Nie okazuje szacunku staremu ojcu i matce, gdyż uważa, że „starość jest bliskością grobu", a więc są sobie równych lat, bo umrą w tej samej godzinie, zgładzeni przez Babilończyków. Starość to bezsilność. Świadomość bycia w potrzasku, który nieuchronnie prowadzi do definitywnego, ostatecznego „końca". Śmierć jest dla niej wydarzeniem gorzkim, którego się boi, choć pozornie przybiera maskę odważnej i silnej. Młoda dziewczyna jest rozgoryczona koniecznością pożegnania się z życiem w tak młodym wieku, przeklina rodziców za dar życia.

W dramacie *Pastorale* bohaterowie noszą podwójne imiona: własne i mitologiczne, które zostały im nadane przez jedną z bohaterek, Baucis:

> **Damon**: I pora, żebyśmy przeszłość zapomnieli, i przezwiska śmieszne, którymiś nas żartem obdarzyła, i samą zabawę głupią i dziecinną.[44]

Znana z mitologii greckiej para kochających się, dobrodusznych starców, Baucis i Filemon, w dramacie Hertzówny ukazana jest jako wypalające się już małżeństwo. Filemon nie kocha od dawna Baucis:

> **Klelia**: Nie mogę czekać do zimy… (*urywa*). Tak trudno mówić mi z tobą dzisiaj, jakby ktoś obcy stał między nami. Nie rozumiem. Przecież nie kochasz się teraz w Baucis.
> **Filemon** (*śmiejąc się*): Nie, na mą duszę.[45]

Bohater jest zmęczony swoją partnerką, która w utworze realizuje dość schematyczny wzór „zrzędliwej i męczącej żony". Filemon jest zgryźliwy i ironiczny w stosunku do Baucis, robi jej uwagi, ona sama zaś sprawia na czytelniku momentami wrażenie po prostu „głupiej" kobiety. W rzeczywistości jest to dobrze przeprowadzona przez autorkę dekonstrukcja „typowego" wieloletniego małżeństwa, w którym uczucie dawno już wygasło. Hertzówna w żadnym dramacie nie przedstawiła przykładu pięknej, wzniosłej miłości, która ma szczęśliwe zakończenie.

---

[43] Tamże, s. 32.
[44] A. Hertzówna, *Pastorale*, tamże, s. 130.
[45] Tamże, s. 120-121.

Kobiety albo cierpią, jak w przypadku zdradzonej Yseult, albo wybierają męża bez głębszych uczuć, jak Klelia, albo tkwią w rutynowym związku, jak Baucis.

Z rozmowy Klelii z Filemonem wynika, że jest on już stary i niekoniecznie zadowolony z przebiegu własnego życia. Uważa, że nie potrafił go sobie dobrze urządzić, a wspomnienia utrudniają tylko odejście z tego świata:

> **Filemon**: Gniewasz się? Wejdź w moje położenie. Jakże ja ci radzić będę, ja, com sobie własnego życia urządzić nie umiał?
> **Klelia**: O ty! Ty jesteś już stary.
> **Filemon**: Znaczy do grobu mi pora.
> **Klelia**: Nie, siedź w kącie i obgryzaj swoje wspomnienia.
> **Filemon**: Dziękuję, wspomnienia są tylko na to, żeby człowiekowi ciężej było żyć, no i umierać.[46]

W rozmowie „młodej" Klelii ze „starym" Filemonem przedstawia Hertzówna dwa bieguny życia. Żadne z bohaterów nie cieszy się ze swojego wiekowego położenia. Dziewczyna jest maksymalnie znudzona i pragnie poczuć własne życie, choćby w bólach, zazdrości Filemonowi jego przeżyć i doznań.

> **Klelia**: Choćby we łzach, choćby w bólach, choćby w rozpaczy i cierpieniu, chciałabym poczuć moje własne życie, Filemonie. Rozumiesz?[47]

Klelia jest typem bohatera dobrze znanego literaturze Młodej Polski, zwłaszcza w twórczości Kazimierza Tetmajera. Młodzi starcy obciążeni przeszłością całych pokoleń nie widzą przed sobą przyszłości.[48] Stereotyp „młodego starca" pociąga za sobą inne stereotypy, wędrówkę, która jest błądzeniem, brak celu („kompasu"). Klelia jest w dekadenckim nastroju. Nic ją nie cieszy. Jej rozrywką są zaloty adoratorów, którymi gardzi. Klelia pragnie uciec od nudy egzystencji.

Nie istnieje jeden czas. Czas jest konstruowany miarą ludzkiego życia. Klelia, mimo młodego wieku, czuje czas inaczej. Syta jest dni swoich, jak Hiob – mówi do Filemona:

> **Klelia**: Ciężko mi żyć, Filemonie.
> **Filemon**: (*uśmiecha się ironicznie*).

---

[46] Tamże, s. 122-123.
[47] Tamże, s. 122.
[48] M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 287. Zob. także: A. Wydrycka, *Między bios a zoé. Poetycka antropologia w liryce Młodej Polski. Interpretacje*, Białystok 2012.

Klelia: No to nie ciężko, ale nudno, och, jak nudno… A tu moja młodość przechodzi, najpiękniejsze lata mego życia, i nic… jeden dzień podobny do drugiego, i z dni rodzą się lata, i w końcu starość nadjedzie… Przecież to moje życie, moje własne życie. O, niekiedy chciałabym głośno krzyknąć na uchodzący czas:

Stój, czekaj, póki czego nie wymyślę.

Filemon: Nie trudź się, niczego nie wymyślisz.

Klelia: Może masz i rację. Jestem syta dni swoich, jak Hiob, tylko on żył, a ja… Bo i przez ból żyć można, chociaż teraz może by nawet nieszczęście mi się sprzykrzyło, jak wszystko i wszyscy.[49]

Klelia jest rozkapryszoną, znudzoną panną, o której jeden z bohaterów (Damon) powiedział, że nie umie nawet kochać:

Damon: Posądziłbym cię o miłość dla mnie lub dla Tircisa. Ale nie. Jak ślepy nie może widzieć, jak głuchy nie może słyszeć, tak ty nie możesz kochać, Klelio.[50]

W obliczu zagrożenia śmiercią, podczas mającej miejsce bitwy, zapragnęła poczuć smak miłości.

Klelia: (…) Ty mnie uwiodłeś? Kłamiesz… Ja sama chciałam poznać miłość przed śmiercią. O, wtedy wszystko się złączyło: i strach głęboki w moim sercu, i pierwszy raz, i grzch okropny, bo to było więcej niż prostą zdradą w chwili, gdy on walczył za mnie, i daleki dźwięk wystrzałów, i zachodzące słońce, i śmierć… O, nie daruję ci nigdy, że przez ciebie tak od razu przyszło na mnie wszystko, co mi życie dać mogło, i więcej jeszcze, i nie pozostało nic, nic, nic…[51]

Klelia, mimo swego młodego wieku, odnosi wrażenie, że przeżyła już wszystko. Jak wspomniano – jest „syta dni swoich, jak Hiob". Teraz nienawidzi i gardzi dawnym kochankiem. Dziwi się, że mogła drżeć o takie życie:

Klelia: (…) Gniew, nienawiść, strach nawet… Nic już nie czuję. Czy ja naprawdę o takie życie drżałam?[52]

W dramacie *Pastorale* pojawiają się skojarzenia muzyczne. Sam tytuł, to pojęcie zaczerpnięte z terminologii muzycznej, oznaczający utwór sielankowy lub o tematyce wiejskiej. W utworze Hertzówny tłem jest wieś. Łąka na brzegu lasu, rzeka, wierzby. Jednak sielskość u Hertzówny jest czymś przykrym. Idylla jest pokazana jako coś, co męczy i wpędza w życiowy marazm. Bohaterowie są uprzykrzeni życiem. Otoczka, krajobrazy, bliskość przyrody, a wśród niej znudzeni życiem ludzie.

---

[49] A. Hertzówna, *Pastorale*, tamże, s. 121.
[50] Tamże, s.127.
[51] Tamże, s.166.
[52] Tamże, s. 173.

Dalej pojawia się Intermezzo, które w ujęciu terminologii muzycznej ma kilka znaczeń: we współczesnym dramacie element muzyczny obcego pochodzenia lub specjalnie komponowany do tego celu; krótkie przejście łączące w całość części utworu cyklicznego; może też oznaczać samodzielną kompozycję, miniaturę o lekkiej treści, napisaną jakby na marginesie poważniejszego dzieła.

Intermezzo w dramacie Hertzówny porusza poważniejsze treści niż pastorale. Opowiada historię sprzed roku, kiedy na tej samej łące miała miejsce bitwa. To wszystko jednak nosi znamiona patriotycznej maskarady, o czym szerzej pisze Beata Kucharska w książce *Zapomniany dramat*.[53]

Wielki jest tylko Bóg

W utworach Amelii Hertzówny nie ma apoteozy wieku starczego. Ten etap ludzkiej egzystencji jest dla jej bohaterów doświadczeniem przykrym i gorzkim. Mądrość gromadzona przez życie nie zdaje się na nic w jesieni życia, gdyż wtedy nie ma już siły fizycznej na wykorzystanie jej w praktyce. Starcy mogą tylko ją przekazać i niejednokrotnie w dramatach z ich ust padają „słowa-maksymy". Ludzie młodzi jednak nie chcą przyjąć ich rad, tak jak Joab nie chciał usłuchać Ezechiela. Młodość jest zapalczywa i pragnie m y l i ć s i ę s w o i m i o c z a m i, dochodzić własnych racji, ale rodzi także poczucie lęku, bo ma status niepewności przez swoje ograniczone trwanie.

Młodość umiera w bohaterach dramatów Hertzówny. Umarła w Klelii, kiedy uznała, że w czasie bitwy przeżyła już wszystko, co mogło jej życie ofiarować. Umarła w Baltis, wiedzącej, że zaraz odejdzie z tego świata, umarła w zdradzonej i zranionej Yseult. Pisarka sytuuje swoje postaci w momencie tragicznym, największego napięcia, zawsze na chwilę przed zagładą psychiczną bądź fizyczną.

Literatura (pisarstwo) jest ciągłym zmaganiem się z przeszłością. Twórczość Hertzówny zdaje się smutnym przekazem, efektem archeologicznej pracy naukowej. Badania nad minionymi kulturami i cywilizacjami dały pesymistyczny wniosek, że nadchodzi godzina zero i wszyscy muszą zginąć, by na ich miejsce mogło powstać nowe życie. W „kulturze-cywilizacji" pisarki nie ma podziału na młodych i starych,

[53] B. Kucharska, *Patriotyczne maskarady w sztuce Amelii Hertzówny „Pastorale"*, w: *Zapomniany dramat*, red. M. J. Olszewska, K. Ruta-Rutkowska, t.1, Warszawa 2010.

kobiety i mężczyzn. Wszyscy są równi względem wyroków przeznaczenia, biegu historii i zagłady.

„Wielki jest tylko Bóg" – to w Jego rękach leżą losy ludzi i cywilizacji. A cała historia zatacza koło, ale u Hertzówny jest to po prostu dziejową koniecznością, albowiem na miejscu każdej upadłej cywilizacji powstaje nowa – doskonalsza od poprzedniej.

Urszula Adamska
(Białystok)

STAROŚĆ ORDONKI

Lata sukcesu

> Kurtyna idzie do góry i na scenie pojawia się smukła i wiotka postać w obcisłej sukni ze srebrnej lamy. Co nas zachwyca u Hanki Ordon, to podziwu godna lekkość i swoboda, z jaką przerzuca się z piosenki w piosenkę – ciągle interpretując je inaczej w najróżniejszych językach wszystkich narodów. Z melancholijnej Słowianki przeistacza się w kapryśną Francuzkę, aby w chwilę potem przybrać maskę prawdziwej Niemki o temperamencie iście bawarskim. Pod wieloma względami przypomina Hanka Ordon Niezapomnianą Yvette Gilbert[1].

Taką recenzję przedrukował tygodnik ilustrowany „Kino”, którą wcześniej popełnił krytyk jednego z poważniejszych berlińskich pism, kiedy to w 1937 roku Ordonówna przybyła do największego teatru kabaretowego Niemiec – Wintergarten. Ten okres to czas, w którym „najdoskonalsza pieśniarka”[2] święci największe tryumfy. Mimo że skończyła dopiero trzydzieści pięć lat, w kraju osiągnęła już wszystko, a i opisana zagraniczna wizyta wcale nie była tą pierwszą. Dwadzieścia dwa lata po debiucie w 1915 roku, kiedy to jeszcze pod prawdziwym nazwiskiem występowała jako tancerka stołecznego Teatru Wielkiego, Hanka Ordonówna była prawdopodobnie najbardziej rozpoznawalną polską artystką, a jej sława wypłynęła daleko poza granice kraju. Spójrzmy, jak rozwijała się artystyczna droga marzeń polskiej Yvette Gilbert:

> Uboga robotnicza dzielnica z czasów carskiego zaboru. Ciemne, duszne mieszkanie przy ulicy Żelaznej 68, które zajmuje kolejarz Władysław Pietru-

---

[1] Tygodnik „Kino”, 1937 r. – źródło: Muzeum Teatralne w Warszawie.
[2] Takie miano nadał Hance Ordonównie Lucjan Kydryński, w książce pod tytułem: *Znajomi z płyt*.

> szyński z żoną Heleną i córeczką Manią[3]. W roku 1908, gdy dziewczynka ma sześć lat, matka prowadzi ją do Teatru Wielkiego na placu naprzeciw magistratu i zapisuje do szkoły baletowej. Jest to najlepsze, co da się zrobić, bo w domu bieda aż piszczy. Przy balecie jest szkoła powszechna, a dzieci otrzymują bezpłatne śniadania i obiady. Można wreszcie jeść po ludzku, uczyć się z książek, ćwiczyć taniec i bawić się w pobliskim Saskim Ogrodzie[4].

Krótki fragment pochodzący z jedynej książki opowiadającej o życiu i twórczości Ordonki, autorstwa Tadeusza Wittlina, to obraz malowany niekoniecznie jasnymi barwami. Oto dowiadujemy się, że przyszła gwiazda warszawskich kabaretów została wysłana do szkoły baletowej nie przez wzgląd na wybitne taneczne zdolności, ale przez biedę – chodziła tam po to, by otrzymać talerz gorącej zupy. Jednakże artystyczny świat pochłaniał małą Marysię. Im dłużej z nim obcowała, tym mniej chciała powracać do tego, co stare, ubogie, tak dobrze znane. Zdziwi fakt, że już wkrótce, bo w 1918 roku, ta ambitna szesnastolatka zapuka do drzwi kabaretu Sfinks, przerobionego z iluzjonu o tej samej nazwie, mieszczącego się na Marszałkowskiej 116. Spośród ówczesnych scenek i nadscenek przedwojennej Warszawy na jej kulturalnej mapie przełomu lat 1918/1919 liczyły się jeszcze tylko dwa przybytki lekkiej muzy: Miraż – najstarszy, bo założony w 1915 roku, którego siedziba znajdowała się na Nowym Świecie 63, oraz Czarny Kot[5] z 1917 roku, sąsiad Sfinksa z Marszałkowskiej 125.

W chwili, gdy panna Pietruszyńska debiutuje – jak na razie pojawiając się tylko w finałowych momentach rewii, by wraz z innymi koleżankami tancerkami posłać publiczności pocałunki ze sceny – w Operze Warszawskiej grają *Halkę* Moniuszki ze Stanisławem Gruszczyńskim w roli Jontka; w Teatrze Polskim *Wyzwolenie* Wyspiańskiego z Juliuszem Osterwą. Teatr Rozmaitości wabi sztuką Jana Adolfa Hertza *Książę Poniatow-*

---

[3] Hanka Ordonówna przyszła na świat 25 września 1902 roku w Warszawie jako Maria Anna Pietruszyńska, lecz niektóre źródła podają błędną formę: Pietrusińska. W Muzeum Teatralnym w Warszawie można znaleźć dowód osobisty matki pieśniarki, na którym widnieje wyraźny podpis właścicielki: Helena Pietruszyńska.

[4] T. Wittlin, *Pieśniarka Warszawy. Hanka Ordonówna i jej świat*, Warszawa 1990, s. 26.

[5] Edward Krasiński w monografii *Warszawskie sceny 1918-1939* trafnie zauważył, że dyrektorzy teatrzyków „reprezentowali najbardziej dziwne zawody i warstwy społeczne". Właściciele Czarnego Kota: Stępień i Cichocki przeszli nie tylko do historii teatru, ale i kryminalistyki. Ten drugi pamiętany jest dzisiaj jako Szpicbródka, włamywacz-kasiarz działający na terenie II Rzeczypospolitej. Postać Stanisława Cichockiego w brawurowy sposób odegrał Piotr Fronczewski w komedii kryminalnej Janusza Rzeszewskiego *Hallo Szpicbródka, czyli ostatni występ króla kasiarzy* z 1978 roku.

ski, gdzie rolę Pepiego zagrał Józef Węgrzyn, wzbudzając zachwyt dam. Tymczasem zaś Lucyna Messal, znana jako Messalka, króluje w Teatrze Nowości operetką *Manewry jesienne* Imre Kalmana, po każdym przedstawieniu nagradzana jest niewyobrażalną ilością kwiatów.

Kabaretem artystyczno-literackim Sfinks od strony artystycznej kierował Wacław Julicz, zatrudnił w nim bodaj największą znakomitość ówczesnej sceny operetkowej, Niutę Bolską, która mieszała w głowie nie tylko jemu, ale i autorowi tekstów Andrzejowi Włastowi.

> Na szczęście konflikt miłosny nie wywołuje burzy, a trójkąt zmienia się w trójkę zgodnych przyjaciół: dyrektor Julicz będzie czarującej Niucie przydzielał najlepsze role, poeta Włast będzie dla niej pisał porywające utwory, ona zaś znajdzie czas dla obydwu amantów[6].

Oprócz Bolskiej ów Julicz zdobył Karola Hanusza, jednego z pierwszych i najważniejszych aktorów kabaretowych międzywojnia, który w tym momencie przenosił się do Sfinksa z Czarnego Kota. Pośród tych wszystkich znakomitości znalazło się i miejsce dla Marysi Pietruszyńskiej, młodziutkiej i wystraszonej tancerki szkoły baletowej, której pierwszy występ przypadł na dwudziestego siódmego marca podczas premierowego wystawienia rewii *Na plaży*. Tańcem poprzedzać będzie popis Aleksandra Zelwerowicza, niedawnego aktora Teatru Polskiego. Niestety, podczas kłótni z dyrektorem Arnoldem Szyfmanem postanowił on opuścić tę najnowocześniejszą scenę i dołączyć do zespołu Sfinksa.

W tym miejscu należy przywołać postać Karola Hanusza – inicjatora zamysłu, by to właśnie Pietruszyńska rozpoczęła widowisko solowym tańcem kowbojskim. Ale dlaczego nowy program miała akurat otwierać nikomu nieznana danserka, dopiero co zaczynająca przygodę z kabaretem? Logistyczne manewry prowokowała na twórcach sama publiczność, gdyż jej część zwykle spóźniała się lub dla odmiany za wcześnie zaczynała opuszczać miejsca, powodując niepożądany szmer i zamieszanie podczas końcowych fragmentów wystąpień. Na zadane pytanie, „kogo dać na pierwszy ogień, żeby wszyscy byli zadowoleni, a spóźnialscy niewiele stracili?”[7], odpowiedź znał właśnie Hanusz, który zaproponował kandydaturę szesnastolatki.

---

6 T. Wittlin, *Pieśniarka Warszawy*, Warszawa 1990, s. 28-29.
7 Tamże, s. 30.

Dzień debiutu artystki po latach wspominał Tadeusz Żeromski-Wrzos, wówczas młody, początkujący poeta, zaangażowany do współpracy ze Sfinksem wraz z Janem Brzechwą, podpisującym się jako Szer-Szeń[8].

> Pamiętam jak by to było wczoraj, inauguracyjne przedstawienie Sfinksa. Po krótkim, wygłoszonym przez Julicza, prologu rozsunęła się kurtyna, rozległy się dźwięki *Moment musical* Schuberta i na małą scenkę wbiegła lękliwie młodziutka tancereczka, ubrana, nie wiadomo czemu, w strój kowbojski, w którym wykonywała szereg niewyszukanych baletowych ewolucji. (…) Chude jej nogi i wymizerowana buzia dygotała z tremy[9].

Publiczność nie wiedziała, jak przyjąć propozycję teatrzyku, czy traktować taniec Pietruszyńskiej jako parodię, a może jako przedstawienie dla dzieci. Ze wspomnień osób obecnych na sali dowiadujemy się o śmiechu kilku osób i sporadycznych oklaskach, jednak zarówno Julicz, jak i Hanusz chwalą występ debiutantki. Ona sama nie podejrzewała, że za kilka miesięcy zostanie jej powierzone wykonanie utworu *Szkoda słów* autorstwa Artura Tura, do muzyki Józefa Zucka.

Siedemnastego września 1918 roku Sfinks miał już za sobą dwudziestą piątą premierę, której tytuł *W naszej kochanej Warszawie* na pewno do końca we wspomnieniach przechowywała bohaterka. W tym miejscu powinno zainteresować wydarzenie poprzedzając występ, a mianowicie sprawa nadania Marii Pietruszyńskiej pseudonimu scenicznego – tu interweniował Karol Hanusz. Oto jak radzi i przedstawia racje młodszej koleżance:

> To nie jest nazwisko na scenę. Artystka musi nazywać się niezwykle: Lucyna Messal… Aleksandra Trapszo… Wanda Nałęcz… Matylda Saint Clair, albo choćby jak nasza Nelly Herten. Inaczej nie zafrapuje publiczności. Kto

---

[8] Sfinks w zasadzie od początku swojego istnienia pozyskiwał najlepsze artystyczne siły, także te pisarskie – to właśnie w tym kabarecie prezentować swoje teksty mógł Julian Tuwim, który podpisywał je kilkoma pseudonimami: J. Wim, Olden, Pekiński, Doktor Pietraszek. Dla tego teatrzyku przeszedł z Czarnego Kota Konrad Tom, z Mirażu Stanisław Ratold – pieśniarz, faworyt publiczności, a ponadto piosenkarka Nelly Herten oraz debiutant Bohdan Kierski, który naprawdę nazywa się Ludwik Sempoliński, lecz w obawie przed ojcem, który nie zgadzał się na jego występy zmuszony był zmienić nazwisko. Autor *Małej antologii kabaretu* Kazimierz Krukowski, popularny Lopek tak wspomina przedsiębiorczość dyrektora Sfinksa: „Kierownik artystyczny Sfinksa, reżyser i kompozytor, Wacław Julicz powinien przejść do historii warszawskich kabaretów jako odkrywca nowych talentów aktorskich przyszłych, popularnych ulubieńców publiczności. W Sfinksie debiutowali bowiem: Hanka Ordonówna, Eugeniusz Bodo, Ludwik Sempoliński (pseudonim Kierski) i Michał Znicz".

[9] K. Rudzki, *Dymek z papierosa*, Warszawa 1959, s. 331.

> będzie zachwycał się Marią Pietruszyńską? Nawet Strońska, wybitna deklamatorka, musiała zmienić nazwisko, bo naprawdę nazywa się Kuczabińska. I wiedziała co robi, ponieważ zna Warszawę i koniec. Z Kuczabińskiej wnet zrobiliby Kuciubińską, a potem starą Kornacką i koniec. To samo będzie z Pietruszyńską. Zaraz powiedzą: Pietruszkiewicz, a potem wręcz Pietruszka. I bądź tu gwiazdą z takim nazwiskiem[10].

Mając w pamięci niedawny recytatorski występ Strońskiej – *Redutę Ordona*, proponuje Marię Ordon, jednakże wyrażając przy tym niezadowolenie z powodu pospolitości imienia nowicjuszki. W toku rozmowy wybór padł na Annę, bierzmowane imię Marysi. Anna Ordon! Voilà! – wołał zachwycony Hanusz.

Jeszcze w 1918 roku artystka wraz z Januszem Sarneckim i Edwardem Domańskim wyjeżdża do Lublina, by tam brać udział przy tworzeniu kabaretu *Wesoły Ul* – to w nim na dobre stanie się Hanką Ordonówną. Na prowincji wytrzyma rok, by ponownie, w stolicy, losy kariery złożyć na ręce Hanusza, który proponuje jej wizytę w Mirażu – prowadzonym przez Jerzego Boczkowskiego. Kolejnym przystankiem jest kabaret satyry literackiej Stańczyk, prowadzony przez Tadeusza Kończyca i Walerego Jastrzębca-Rudnickiego. W końcu po wędrówce po najlepszych stołecznych scenkach w roku 1923 otrzymuje angaż do Qui Pro Quo – zwiąże się z nim na osiem lat. W tym teatrze przeżyje najwięcej pięknych chwil. Tam nauczy się sztuki aktorskiej i tam spotka swoje dwie miłości – Fryderyka Jarosego i hrabiego Michała Tyszkiewicza, którego poślubi w marcu 1931 roku.

Maria Anna Tyszkiewicz oprócz tego, że była aktorką rewiową i kabaretową, sił próbowała także w teatrze, grywała na najlepszych scenach u najwybitniejszych reżyserów. Wystarczy wspomnieć jej kreacje w Teatrze Powszechnym w Wilnie, gdzie grała tytułową rolę w komedii Andre Picarda *Małżeństwo Fredeny* w reżyserii Karola Wyrwicza-Wichrowskiego, znajomego z czasów jej pierwszych występów w wileńskiej operetce. Sztuka święci sukcesy, a ciekawa swej ulubienicy publiczność szczelnie wypełnia sale teatralne. W związku z powodzeniem artyści ruszyli w objazd po kilku sąsiednich miastach: Łucku, Białymstoku i Grodnie.

Partnerowała zakochanemu w niej Juliuszowi Osterwie, który przez dłuższy czas obserwował jej aktorskie poczynania.

Jako wykonawczyni utworów pisanych dla niej przez Tuwima, Własta, Jurandota, Swiniarskiego, Schlechtera, spopularyzowała wiele

[10] T. Wittlin, *Pieśniarka Warszawy. Hanka Ordonówna i jej świat*, Warszawa 1990, s. 33.

przebojów, które do dziś są przypominane i odświeżane poprzez nowe interpretacje. Należy tu w głównej mierze wymienić piosenki takie, jak: *Córka kata*, czy *Ja śpiewam piosenki* ze słowami Juliana Tuwima, a ponadto: *Jak dym z papierosa* z repertuaru Lucienne Boyer, *Jakieś małe nic* ze słowami Mariana Hemara i muzyką Leona Boruńskiego, *Kogo nasza miłość obchodzi* – utwór także napisany i skomponowany przez Hemara. Jednakże chyba najbardziej znanymi tekstami są dwie pieśni z filmu *Szpieg w masce*, a mianowicie: *Miłość ci wszystko wybaczy* oraz *Na pierwszy znak* – do obu utworów słowa napisał Tuwim, muzykę zaś skomponował Henryk Wars. Warto zwrócić uwagę na: *Sam mi mówiłeś* (słowa: Marian Hemar, muzyka: Jerzy Petersburski), czy *Szczęście raz się uśmiecha* (słowa: Emanuel Schlechter, muzyka: Henryk Wars). Prawdziwymi perłami w dorobku polskiej muzyki rozrywkowej są utwory, do których Ordonówna sama napisała teksty, oto one: *Błękitny expres* (muzyka: Leon Boruński) oraz *W tę noc upalną* (muzyka: Alfred Melodysta).

Wystąpiła w kilku polskich filmach. Według Michała Pieńkowskiego, ich premiery odbyły się w następującej kolejności. W październiku 1923 roku na ekrany kin warszawskich weszła *Niewolnica miłości*, Ordonka w obrazie tym grała tancerkę. W styczniu 1927 roku premierę miało *Orlę*, partnerowała w nim Bolesławowi Orlińskiemu – pilotowi wojskowemu, który we wrześniu 1926 roku dokonał kilkuetapowego przelotu z Warszawy do Tokio. Podczas premiery reżyser Wiktor Biegański przedstawił przyszłą hrabinę prezydentowi Ignacemu Mościckiemu. Październik 1933 to czas największego tryumfu aktorki, ponieważ wszyscy mogli podziwiać ją w roli Rity Holm, agentki obcego wywiadu z filmu *Szpieg w masce*. Grudzień tegoż samego roku przyniósł jeszcze jeden obraz z Orodonówną, był to *Wyrok życia*. Niestety, do naszych czasów dochował się tylko *Szpieg w masce*, a we fragmentach *Parada gwiazd Warszawy* z 1927 roku.

Wojna…

Wraz z wybuchem II wojny światowej kończy się pewna epoka, ale nie kultura, której choć nie dano się całkowicie rozwinąć, trwała dzięki takim osobom jak właśnie Ordonka.

Pierwsze ponure dni niemieckiej okupacji poświęca artystka żołnierzom września, śpiewając im na Dworcu Gdańskim, wraz z wtórującym jej tenorem z Chóru Dana – Mieczysławem Foggiem. Nie trzeba było długo czekać, aby osobą artystki zaczęły interesować się wrogie służby

reprezentowane przez rodzimych konfidentów. Tymoteusz Ortym-Prokulski – kierownik, reżyser, pierwszy aktor i autor sceny dla najmłodszych Teatru Ortyma już na samym początku wojny doniósł na Ordonównę. Pod zarzutem szpiegostwa na rzecz Anglii, za co groziło rozstrzelanie, została przewieziona do siedziby gestapo w Alei Szucha, następnie przetransportowana została do więzienia śledczego na Daniłowiczowskiej, gdzie przebywała kilka dni, aż wreszcie osadzono ją na Pawiaku. Błagała o pomoc Igo Syma, z którym łączyły ją wspomnienia z kabaretu i filmu, ale ten odpowiedział tylko, że to go nic nie obchodzi. W końcu po interwencji Tyszkiewicza gestapo zwolniło artystkę, a także zezwoliło na jej wyjazd do Wilna.

Na Litwę przybyła w marcu 1940 roku, skąd wraz z mężem udają się do Ornian – majątku Tyszkiewiczów. Niedługo po przyjeździe dowiaduje się Ordonka o zebraniu „starej paczki" warszawskich aktorów i pisarzy. Czym prędzej postanawia do nich dołączyć. Wraz z przyjaciółmi grywa w Teatrze Polskim Na Pohulance, Tatrze Muzycznym Lutnia (rola Basi w *Krakowiakach i Góralach* Wojciecha Bogusławskiego, a obok niej debiutujący w roli Bardosa Zygmunt Kęstowicz) i Polskim Teatrze Dramatycznym (*Madame Sans Gene*).

Kiedy piętnastego czerwca 1940 władze radzieckie rozpoczęły okupację Litwy, kraj ten przestał być już bezpieczny. Małżeństwo Tyszkiewiczów znów zostało rozdzielone, ponieważ w więzieniu osadzony został mąż artystki. Nie mogąc pomóc ukochanemu, hrabina sama wkrótce popada w tarapaty. Będąc w Moskwie, gdzie obiecano jej recitale, Ordonówna miała przystąpić do Zespołu Pieśni i Tańca Polskich. Nie doszło jednak do tego, gdyż program owego zespołu „aż ociekał wazeliną lizusostwa wobec władz komunistycznych"[11]. Skutkiem odmowy pieśniarki było aresztowanie i wtrącenie do aresztu, a w konsekwencji skazanie jej na ciężkie roboty w Uzbekistanie, gdzie pracowała przy budowie dróg, głodowała i rozchorowała się na gruźlicę.

Wolność przyszła wraz z podpisaniem układu polsko-sowieckiego, kiedy to 30 lipca 1940 roku w Londynie premier rządu Rzeczypospolitej Polskiej generał Władysław Sikorski oraz ambasador ZSRR w Wielkiej Brytanii Iwan Majski przywrócili stosunki dyplomatyczne między obydwoma państwami. Mocą tej umowy Stalin zobowiązał się między innymi zwolnić Polaków zesłanych w głąb Rosji na ciężkie roboty…

---

[11] D. Michalski, *Powróćmy jak za dawnych lat*, Warszawa 2007, s. 163.

Nareszcie wolna, z poczuciem ulgi opuszcza obóz, udając się w drogę do Armii Polskiej generała Andersa – trafia do Tocka, gdzie warunki mieszkaniowe oraz wyżywienie nie są najlepsze, jednakże poczucie ulgi mocno trzyma przy życiu hrabinę.

Wydaje się, że pewny etap życia Ordonki zakończył się, bowiem od tej pory życie jej biegnie zupełnie innym torem niż dotychczas – szkoła baletowa, kabaret, teatr, film, piosenka, wybuch wojny, aresztowania, w końcu obóz w Uzbekistanie, to wszystko było już za nią. Oswobodzenie na mocy układu Sikorski – Majski wolno traktować jako swego rodzaju symbol końca i początku, bo oto trzydziestodziewięcioletnia niegdysiejsza gwiazda Qui Pro Quo właśnie w Tocku zaczyna wszystko jeszcze raz, zupełnie świadoma sytuacji pozwala, aby przeznaczenie nią pokierowało.

Ten etap jej istnienia uważamy za dojrzały, nazywajmy go – s t a r o ś c i ą Ordonówny, gdyż los nie da aktorce wielu lat życia.

W Tocku, tak jak w pierwszych dniach wojny i na Litwie, Ordonka zamierzała realizować się artystycznie, tym razem tylko z myślą wyłącznie o żołnierzach. Pomysł organizacji teatru żołnierskiego szybko zamienił się w czyn, bo już w grudniu 1941 roku, na Boże Narodzenie aktorka wystawiła *Jasełkę*, do której sama napisała wszystkie teksty.

W ZSRR stają się jej bliskie, prócz żołnierzy, polskie sieroty, bezdomne dzieci, których rodzice zmarli na zesłaniu. Serce i rozum podpowiedziały jej, że to nie czas i miejsce na koncerty i przedstawienia, a pora na stworzenie namiastki domu osamotnionym dzieciom.

Taszkient w Uzbekistanie to początek tułaczki polskich sierotek oraz ich opiekunki, Hanki Ordonówny. To w tym mieście po raz pierwszy zadzwonił telefon z Aszchabadu, wiadomość, jaką niósł, była krótka: ekspedycja Czerwonego Krzyża przywiezie leki, żywność i odzież dla dzieci, ma również ze sobą pozwolenie na wyjazd do Indii dla pięciuset maluchów.

Jest marzec 1942 roku, po dalekiej i wyczerpującej podróży pierwsza partia około dwusetki dzieci trafia nareszcie do upragnionego domu, którym teraz będą Indie.

Z tą wyprawą wiąże się również niezbyt nagłaśniany fakt, dotyczący Ordonki, który być może na trochę odepchnie na dalszy plan sentymentalizm, liryzm, a także melancholie, uczucia-atrybuty aktorki. Tadeusz Lisiecki, ówczesny konsul Rzeczypospolitej w Bombaju, który podobnie jak hrabina Tyszkiewicz angażował się w jak najszybsze ulokowanie sierot w gościnnych rejonach Indii, tak ją wspominał:

> Hanka lubiła sobie wypić, i to nieźle. Powiedziałem jej, że jak długo jest w transporcie, nie dostanie kropelki wódzi (zresztą i Michał, jej mąż prosił mnie, by ją ograniczać). Nie ustępowałem, nic jej nie pomogło. Powiedziałem jej, że „nawet jak na babę za dużo gadasz, i gdy wejdziemy w pustynię – dostaniesz śledzia solonego – i ani kropli wody; to cię uspokoi". Odpowiedziała, że się zemści, i taką 'zemstę' podała mi kiedyś w pociągu na jakimś przystanku[12].

Śmiem sądzić, że taki wizerunek jednej z największych gwiazd przedwojennej polskiej sceny artystycznej nikogo nie oburzy, przeciwnie, nada jej sylwetce ludzki wymiar. Warto przypomnieć, że zamiłowanie Hanki do trunków, a nie była to tylko wódka, o której pisał Lisiecki, zaczęło się prawdopodobnie wraz z rozpoczęciem przez nią kariery artystycznej – bankiety, bale, uroczyste kolacje nie były wolne od alkoholu. Jerzy Waldorff w cyklicznym programie *Spotkanie z cieniem* potwierdził niniejsze przypuszczenia, ogłaszając na samym początku audycji, że ta kobieta umiała się bawić!: „Raz po sylwestrze w Krakowie, we wspaniałym futrze z popielic wsiadła na konia dorożkarskiego i zaczęła dookoła sukiennic jeździć"[13].

Powróćmy do przerwanej opowieści. W Bombaju oficjalne delegacje Czerwonego Krzyża i miejscowych dygnitarzy witają przybyszów, po krótkiej ceremonii oczekujące samochody zawożą ich do pobliskiej miejscowości Bandra, gdzie trzy białe wille z rozległym ogrodem zostały przeznaczone na sierociniec. Jesienią 1942 roku Ordonka otrzymuje wiadomość o organizowanym wielkim festiwalu międzynarodowym z udziałem polskiej kolonii, która wystawiłaby własny pawilon. Uradowana szyje wraz z dziećmi stroje ludowe dla lalek, jakimi przyozdobione zostanie polskie stanowisko.

Choć jest wyczerpana – zdrowie ma słabe, odkąd w 1936 roku przeszła ciężkie zapalenie, nie oszczędza się, gdyż praca pomaga jej nie myśleć o samotności, o tęsknocie za mężem. Zaraz po festiwalu zostaje przewieziona do sanatorium w Bel-Air, gdzie od chwili przyjazdu lekarze stanowczo zakazali opuszczać jej łóżko. Tam doczeka się listu od męża, w którym Tyszkiewicz pytał, czy nie mogłaby przybyć do Teheranu. Opinia lekarzy jest pozytywna, dlatego też otrzymała zgodę na wyjazd, słysząc przy tym, że klimat Teheranu polepszy jej zdrowie.

---

[12] Wspomnienia konsula Tadeusza Lisieckiego, źródło: Muzeum Teatralne w Warszawie.

[13] *Spotkanie z cieniem – Hanka Ordonówna*. Reżyser – Irena Sobierajska. Rok produkcji – 1967. Program cykliczny – w tym wydaniu sylweta Ordonki. O życiu i jej działalności scenicznej opowiadał Jerzy Waldorff. [emisja – TVP Kultura, 13:30-14.45, 26.04.2012r.]

Z jednej strony radość na już nie tak odległe spotkanie z mężem, lecz z drugiej nieuchronna rozłąka z dziećmi, które kocha – ostatecznie w Teheranie pojawiła się w lutym 1943 roku.

Wkrótce wychodzi na jaw, że hinduscy lekarze byli w błędzie, sądząc, że perski klimat uzdrowi płuca artystki, czującej się tu z dnia na dzień gorzej. Za radą miejscowych lekarzy Miś-Michał zawozi Hankę do sanatorium w Jerozolimie.

Na Bliskim Wschodzie

W Komendzie Placu Drugiego Korpusu Armii generała Andersa jego dowódca wybiera się w podróż służbową do Tel Awiwu, wolne zaproponował Ordonównie, której na samą myśl o wycieczce zdrowie od razu się poprawiło. W mieście tym raz po raz słychać polską mowę, Hanka spotyka tam też wielu znajomych, stałych bywalców Qui Pro Quo, Bandy, Morskiego Oka, Wielkiej Rewii, czy Cyrulika Warszawskiego. Uradowana, zapomniawszy, że w ogóle choruje na gruźlicę w niedługim czas otrzymuje kolejną propozycję wyjazdu, tym razem do wojskowego szpitala na pustyni – wzruszona, śpiewała polskim żołnierzom, ku pokrzepieniu serc.

Po powrocie do Jerozolimy na panią Marię Tyszkiewicz oczekuje pismo od szefa Wydziału Kultury i Prasy Armii Polskiej na Wschodzie z prośbą o zorganizowanie dziesięciu koncertów dla wojska.

> Ordonka daje koncert w świetlicach dla żołnierzy i w oficerskich kasynach, w namiotach naprędce zmienionych w teatralną salę, na otwartej przestrzeni, gdy stojąc na platformie ciężarówki śpiewa do zgromadzonego wojska. Śpiewa dla podkarpackich „Świerków”, u kresowych „Żubrów”, w dywizjach, pułkach, oddziałach, u saperów, artylerzystów, dla piechoty, ułanów, samochodziarzy… sama już nie wie gdzie. Dziesięć koncertów jakie u nie zamówiono, przeradza się w czterdzieści, a wszędzie oszalała z zachwytu żołnierska wiara uporczywą kanonadą braw nie chce jej puścić ze sceny[14].

Po każdym koncercie działo się coś, co artystce przypominało przedwojenny świat, ponieważ była i kolacja w kasynie, przemowy, toasty, kwiaty, wspólne fotografie, drobne prezenty odparowywane na pamiątkę oraz ogólny gwar i zewsząd słyszalny śmiech. Jest to przejaw oddania się pasji, pasji, która powoli poważnie zaczyna zagrażać życiu Ordonówny. Lekarz badający aktorkę tuż po zakończeniu wojennego

[14] T. Wittlin, *Pieśniarka Warszawy. Hanka Ordonówna i jej świat*, Warszawa 1990, s. 206.

tournée, stanowczo zabronił kolejnych występów, przestrzegł ją również, tłumacząc, że intensywna terapia to w tej chwili konieczność.

Hajfa. Ordonówna leży godzinami w łóżku, patrząc w sufit sanatorium Carmel Ahuza, które wydaje się jej wyjałowione z wszelkich emocji. Na oczach lekarzy usycha – bezczynność okazuje się zgubna. Medycy widząc, co dzieje się z pieśniarką, zdają sobie sprawę, iż lekarstwa nie polepszą jej zdrowia, godzą się w rezultacie na to by chora urządziła wymarzony recital i kierują do niej pianistę-akompaniatora.

W mieście ukazujące się w języku angielskim, polskim i hebrajskim afisze zapowiadają cztery występy Ordonówny w jednej z największych sal koncertowych Hajfy. Podczas jednego z recitali, w tropikalnym upale, hrabina Tyszkiewicz śpiewa *Die Idische Mame.* Wielu słuchaczy płakało, przypominając przedwojenny przebój, który słyszeli w ukochanej Polsce. Niewiarygodny, ale też nietrudny do przewidzenia sukces podnosi na duchu Hankę – dzięki temu jej stan ogólny poprawia się.

W kwietniu 1944 roku przybywa do Hajfy po żonę hrabia Tyszkiewicz, zabiera ją do Bejrutu, gdzie od pewnego czasu piastował stanowisko Pierwszego Sekretarza Poselstwa Rzeczypospolitej. Dom w Libanie stał się jej ostoją, czuła, że to właśnie w tym miejscu zatrzymają się z mężem na dłużej. Tam wspomina słowa: „Ta wojna jest wojną bez pieśni, gdyż podczas całej zawieruchy nie wydała ani jednego nagrania". Nie zastanawia się, przechodząc do tworzenia własnych utworów, które nazwała *Piosenkami żołnierskimi* – śpiewnik zawierał pieśni takie, jak: *Zaklekotał bociek*, *Z ziemi włoskiej…*, czy *Z prochu polskiego*.

Poszukując wspomnień osób, które mogły być świadkami wystąpień, recitali Ordonki, zupełnie przypadkowo natrafiłam na osobę Zbigniewy Pawelec, która w kieleckim radiu w audycji Bohdana Gumowskiego z 1993 roku opowiadała historię ze spotkania z Ordonówną. Jej wyznania są sentymentalne i osobiste, bowiem ukochany ojciec, którego córce zabrała wojna, był wielkim entuzjastą umiejętności artystki. Na występy ulubienicy jeździł z położonej na Kresach Kołomyi.

Pani Zbigniewa wraz z grupą około dwustu studentów w 1946 roku trafiła do Libanu. Marzyła, by w tym kraju dokończyć studia. Atrakcyjnym sposobem spędzania wolnego czasu były organizowane przez nich samych wieczorki towarzyskie, na jednym takim spotkaniu pojawiła się Hanka Ordonówna. W upalny dzień przywitała studentów dość dziwnym jak na śródziemnomorskie warunki klimatyczne strojem – ubrana była w długą wełnianą spódnicę, szyję okryła grubym szalem, była wte-

dy już bardzo chora. Podczas gdy wszyscy inni męczyli się w upale, ona nie mogła się rozgrzać.

Do fortepianu usiadł jeden ze studentów, grał pierwszorzędnie, zaczęła się „podróż po Polsce", której rolę przewodnika pełniła Ordonka. Jej melodeklamacja, prawie szeptem, spowodowała, że ponad sto osób zgromadzonych na sali słuchało w niebywałej ciszy. Nikt nie chciał stracić żadnego słowa, żadnej pauzy z występu artystki. W takim skupieniu „przejechali przez całą Polskę", poznali Warszawę, Gdynię i Lwów – miasta, których nie znali lub nie pamiętali, gdyż wojna zabrała im możliwość zadomowienia się w którymś z tych miejsc. We wspomnieniach przywołana zostaje „wymowa rąk" pieśniarki, ślicznych, białych rączek, które dla cichej deklamacji dodawały ekspresji. Bo hrabina właśnie recytowała wiersz pod tytułem *Dorożka warszawska*. Była to tak żywiołowa improwizacja, że człowiek w pewnym momencie widział tę dorożkę, woźnicę, a nawet cztery koła i warszawski bruk.

Fortepian ucichł. Ordonówna zakończyła swój występ, milczała. Nikt spośród widzów nie ośmielał się nawet drgnąć, wszyscy czekali na reakcję artystki. Cisza trwa nadal. Dopiero po chwil ktoś z głębi sali pierwszy uderza w dłonie, burza oklasków nie ustaje. Wzruszenie ogarnęło wszystkich, przez pewien moment nie chcieli wracać do Libanu, pragnęli być tam, dokąd prowadziła ich Ordonka.[15]

Świadectwo osoby, która miały szczęście spotkać chyba największe zjawisko artystyczne Polski międzywojennej, kreuje przed nami postać kobiety pracowitej i wytrwałej. Wiernej do końca swoim marzeniom, konsekwentnie realizującej cele, postawione sobie jeszcze na początku drogi ku sławie.

Tego kompletnego wizerunku na szczęście nie zagłusza żadna kompromitująca Ordonównę historia.

Rok 1948 miał się okazać w planach aktorki nadzwyczaj kreatywny. W niedalekich planach zamierza opracować zbiór wspomnień ze Związku Sowieckiego i Indii, opisując tragiczne losy polskich sierot w więzieniach i na zesłaniu, zanim jeszcze trafiły pod opiekę do sierocińca – książkę ma zamiar zatytułować *Tułacze dzieci*. Udało jej się ją wydać w 1948 roku, lecz pod pseudonimem: Weronika Hort, co rozszyfrowywało się jako: Hanka Ordonówna Tyszkiewicz. Oprócz pisarstwa i śpiewania postanowiła oddać się bez reszty nowej pasji, malarstwu.

[15] Dokument elektroniczny, Tryb dostępu: [http://www.radio.kielce.pl/page,„quot-Wspomnienie-o-Ordonce-quot,97f5c41bb5486c840b661271572a2bea.html], 23.03.2012.

Naturalnie miała już w planach wernisaż podczas wystawy polskich malarzy w Libanie.

W tym okresie Ordonka otrzymuje list od Tedozji Ochrymowiczowej – przyjaciółki z lat, kiedy to jeździła na występy do Ameryki, z zaproszeniem na przyjazd do Stanów Zjednoczonych, gdzie mogłaby z łatwością znaleźć pracę jako pieśniarka, a jej mąż jako lektor radia Polskie Dzwony, którego właścicielami byli Ochrymowicze. Za ich namową nagrała osiem piosenek, wszystkie własnego autorstwa (*Jak mi uciec od tęsknoty*, *Bo gdy harmonia walca gra*, Nie *chcę mnie wydać to z domu ucieknę*, *Nie zmylą nas rozstajne drogi*, *Wróć, tak bez ciebie mi źle*, *Ja mam chłopca*, *Lajkonik*, *Aż dojdziemy*). Po otrzymaniu nagrań bardzo szybko wyprodukowano płytę, która nawet w odległej Argentynie cieszyła się ogromną popularnością u Polonii. Ordonównie zaś napisali, że nagrania ich rozczarowały, gdyż były marnej jakości. Oznaczało to, że cały materialny, a przede wszystkim zdrowotny – była już wtedy bardzo chora – wysiłek artystki poszedł na marne. Prawdy o sukcesie wydawnictwa dowiedziała się, gdy znajomy Polak przysłał jej z Brazylii płytę wraz z podziękowaniami za wzruszenia i radości, jakich doznał, słuchając refleksyjnych utworów.

Choroba…

Trzydziestego maja 1949 roku patronujący wystawie, w której chce wziąć udział Ordonówna, poseł dr Zygmunt Zawadowski, słowami dość stanowczymi zawiadamia autorkę:

> JW Pani Hanna Ordon-Tyszkiewicz. Proszę o przybycie na konferencję w sprawie ostatecznego zadecydowania o wystawie malarzy polskich w Libanie, która odbędzie się u mnie w dniu 2 czerwca br. o godzinie 9.30. Nieobecność będę uważał za brak zainteresowania dla tej imprezy. Poseł R.P. dr Z. Zawadowski[16].

Ordonka nawet przy najlepszych chęciach nie ma sił, aby udać się na zapowiadane spotkanie, choroba oraz ogólne osłabienie organizmu powodują, że na zebranie stawia się kochany mąż. Wszystko dobrze się kończy, gdyż nowicjuszka w świecie malarskim ostatecznie bierze udział w wystawie. Dobre recenzje jej pracy, które głosiły oryginalny talent autorki, zachęciły ją do wzięcia udziału w kolejnym wernisażu. Listopadowy pokaz prac otwiera w nowoczesnym Centrum Wyższych Studiów w Bejrucie francuski poseł w otoczeniu kilku ministrów rządu libańskiego i innych dygnitarzy. Recenzja obrazów Hanki, wydrukowa-

[16] Poselstwo Rzeczypospolitej w Bejrucie. No. 340/2/49 z dn. 30.05.1949 r.

na w tygodniku ilustrowanym „La Revue du Liban", motywuje do dalszej pracy i doskonalenia się w dziedzinie sztuki, jaką jest malarstwo.

> Z polskich malarzy w Bejrucie najbardziej nowoczesna jest Hanka Ordon. Jej wybitnie osobisty styl daleki jest od tradycyjnej obowiązującej szkoły. Artystka maluje tak jak odczuwa i to nadaje jej sztuce niezwykły indywidualizm. Jej „Jarmark w Łowiczu" jest barwnym i pełnym życia wizerunkiem wyłaniającym się z przeszłości. Płótno „Samotna sosna" ukazujące udręczone w straconym świecie drzewo, chociaż na lazurowym tle, ma dojmujący wyraz.

Przykuta do łóżka, nie była obecna na wernisażu. Czując jednakowoż ogromną wdzięczność wobec Libańczyków, postanawia pozostawić coś po sobie. Tak stworzyła utwór *Marsz wdzięczności*, zadedykowany Prezydentowi Republiki Libańskiej, którego uważała za wielkiego przyjaciela Polski i człowieka czynnie zaangażowanego w pomoc uchodźcom. Z kolei do niej z Kancelarii Cywilnej Prezydenta Libanu zostaje wysłane zawiadomienie o przyznaniu artystce Medalu Oficerskiego Zasługi za jej wybitną działalność na polu sztuki; do informacji zostaje dołączone zaproszenie do pałacu w celu dokonania dekoracji. Słaba, zbyt słaba, by pojawić się na uroczystości, wysyła na nią Michała, który odczyta z nią kilka słów podziękowania. Niepocieszona, że musi leżeć w łóżku, płacze. Przy zrozpaczonej Ordonce trwa ksiądz Kamil Kantak, pocieszający ją i służący dobrym słowem, zawsze kojącym jej nerwy.

Tak biegną ostatnie dni chorej na gruźlicę artystki. Hanka Ordonówna zmarła ósmego września 1950 roku w Bejrucie, na płycie nagrobnej wyryto napis: „Tyś jest ucieczką moją od uciśnienia, zachowasz mię i piosenkami radosnego wybawienia uraczysz mię". Powyższy cytat z Psalmu XXXII wybrał dla Ordonki ukochany ksiądz Kamil Kantak.

Myślę jednak, że na jej nagrobku powinien znaleźć się tekst piosenki Juliana Tuwima, którą napisał z myślą o artystce:

[Ja] Śpiewam piosenki,
Brzmiały ich dźwięki
Ludziom na pocieszenie.
Słuchali w radości
Możni i prości
W sercach swych czując drżenie.
A jeśli któremu,
Któż wie to czemu
Łza czasem błyska w oku,
To dla tej łzy jednej
Przebacz mi biednej,

Przebacz mi Boże
Największy grzech.

Śpiewała dla wszystkich, nie bacząc na narodowość, religię, czy majętność, liczyła się tylko sztuka i jak najszczodrzejsze dzielenie się nią, tak by każdy mógł uchwycić jej okruch dla siebie. Łza w oku widza stała się najwartościowszą zapłatą, świadczyła bowiem o wzruszeniu, o tym, że to nie były puste słowa, obietnice, lecz swoista przysięga kolejnych spotkań z piosenką.

Myślę, że tytułowa starość w żaden sposób nie może być traktowana dosłownie, bowiem, jak wspomniałam, Ona sama nie miała szansy, by się zestarzeć. Odeszła w wieku zaledwie czterdziestu ośmiu lat, pozostawiając po sobie spuściznę, jakiej nie mogliby się powstydzić dużo starsi artyści. Starość Hanki Ordonówny to jej dojrzałość, którą wymusiła na aktorce wojna, skutkująca natychmiastową zmianą repertuaru. Tułaczka spowodowana wrześniem 1939 roku być może również sprowokowała to, że hrabina odkryła nową dyscyplinę samorealizacji – malarstwo. Jeśli przyjrzeć się jej pisarstwu, to możemy założyć, że podyktowane ono było traumatycznymi przeżyciami wojny. Zbiór wspomnień *Tułacze dzieci* traktuję zatem jako spowiedź hrabiny Tyszkiewicz, swoiste oczyszczenie z przeżyć, jakich wtedy i ona, i dzieci doświadczali.



Edward Okuń, *Mężczyzna i śmierć*, 1901.

Agnieszka Czyżak
(Poznań)

PENSJONAT STARCÓW

Dom starców to z reguły przestrzeń egzystencji zdegradowanej, naznaczonej samotnością, cierpieniem, bliskością nieuchronnej śmierci. Literackie realizacje tematu starości uwięzionej w obcej i wrogiej przestrzeni zazwyczaj porażają pesymizmem – stary człowiek u kresu życia to istota bezbronna, uprzedmiotowiona, zdegradowana.[1] Tymczasem w powieści Piotra Pazińskiego *Pensjonat* dom wypoczynkowy, do którego zjeżdżają latem ludzie w podeszłym wieku, samotni i cierpiący, zyskał wymiar przestrzeni azylu, w którym można schronić się przed wrogim światem i nawiązać rzeczywiste więzi międzyludzkie.

Utwór rozpoczyna sekwencja podróży warszawską kolejką podmiejską, podczas której młody wędrowiec rejestruje zmiany w zapamiętanych z przeszłości miejscach – dla niego bowiem wyprawa do znajdującego się na linii otwockiej uzdrowiska (które jeszcze przed wojną zostało uznane za własne przez żydowską społeczność) jest powrotem do czasów dzieciństwa, z jednej strony do historycznie ukonkretnionej „epoki Gierka", z drugiej zaś do „genialnej epoki" poznawania świata.

Spotkane na progu domu wypoczynkowego staruszki – a może tylko ich widma z minionego czasu – to z pozoru typowe „starsze panie", bezradne, zagubione w niezrozumiałej rzeczywistości, tracące pamięć, samotne i smutne. Ich widok przywołuje wspomnienia sprzed lat:

> Kłócący się staruszkowie. Pan Leon wymyślający panu Chaimowi od syjonistów. Wtedy, kiedy szli palić na taras […]. Gadają jeden przez drugiego, że trudno zrozumieć. Głosy z widowni. Czy wy możecie na chwilę przestać? Kłó-

---

[1] Wskazać można, na prawach najbardziej wyrazistych przykładów, utwory: Jacka Baczaka *Zapiski z nocnych dyżurów* (1995), Huberta Klimko-Dobrzanieckiego *Dom Róży* (2006), Bronisława Świderskiego *Asystent śmierci* (2007). Wymienione utwory powstały w oparciu o biograficzne doświadczenie autorów, pracujących czasowo w domach opieki.

> cą się w kółko, jakby było o co […] Gdzieś tam i pani Tecia, w środku tego harmidru, z porcją najświeższych gazet do biblioteki pana Abrama.[2]

Rozgardiasz i bezcelowe spory ukazywane z perspektywy niewiele rozumiejącego dziecka tworzą mimo wszystko aurę swoistej beztroski. Przedmiotem przyjacielskich ostatecznie kłótni są problemy związane z zakwaterowaniem, czy wyżywieniem, znajomy harmider nie burzy poczucia bezpieczeństwa, lecz stanowi tło doraźnych dyskusji o lokalnej polityce.

Taka wizja żydowskich starców zdaje się celową polemiką z istniejącymi w kulturze wizjami patriarchów. Georges Minois w książce *Historia starości* jeden z rozdziałów, zatytułowany *Świat Hebrajczyków: od patriarchy do starego człowieka*, poświęcił przemianom, jakim podlegała pozycja starców w żydowskiej zbiorowości. W okresie koczownictwa byli naturalnymi przywódcami wspólnoty, ich rola wzrosła w czasach sędziów (decydowali nawet o powołaniu świeckiego władcy). W epoce królów rola starców jako doradców najpierw umocniła się, by potem stać się zarzewiem wciąż odradzających się konfliktów między młodym władcą a tracącymi na znaczeniu patriarchami. Od tego czasu rozpoczęła się powolna degradacja patriarchów we wspólnocie żydowskiej.[3]

Jednak Minois zwraca uwagę na szczególną rolę tradycji dla czasów nowożytnych – starcy zajmowali znaczące miejsce w kulturze żydowskiej ze względu na pamięć o czasach ich świetności:

> Na takiej postawie zaważyło w dużej mierze znaczenie, jakie przywiązywano do najstarszych pism biblijnych, a szczególnie do Pięcioksięgu – świadectw z czasów, w których starzy ludzie byli grupą uprzywilejowaną. Dla tych, którzy stale studiowali Torę, wokół starca pozostało coś z dawnej aureoli, co przydawało mu dostojeństwa.[4]

Zaludniający *Pensjonat* staruszkowie, zazwyczaj portretowani jako naznaczone cierpieniem, uwiądem i rozpadem istoty, są zarazem ostat-

---

[2] P. Paziński, *Pensjonat*, Warszawa 2010, s. 13-14. W artykule po cytatach będę podawała numer strony odnoszący się do tego wydania.

[3] G. Minois, *Historia starości. Od antyku do renesansu*, przeł. K. Marczewska, Warszawa 1995, s. 38-40.

[4] Tamże, s. 52. Minois tak kontynuuje rozważania: „W świecie chrześcijańskim, który opierał się głównie na Nowym Testamencie, gdzie starcy zajmowali mało znaczące miejsce, łatwiej było przyjąć wobec nich postawę obojętną lub też pełną pogardy; tym bardziej, że chrześcijaństwo odziedziczyło też sporo z tradycji grecko-rzymskiej, surowo obchodzącej się ze starymi ludźmi.”

nim pokoleniem pamiętającym czas sprzed cywilizacyjnego kataklizmu, ostatnim ogniwem wielowiekowej kultury zmiecionej przez wojenne zawieruchy z powierzchni ziemi, ostatnimi depozytariuszami pamięci, ocalającymi jej ślady. Jeden z bohaterów, pan Jakub, wspomina z żalem:

> Nasi mędrcy. Iluż ich było. Wszyscy zatopieni w literach. Składają z nich tajemne sensy […]. Przed wojną starczyło wyjść na Nalewki w sobotę w południe, kiedy Żydzi wychodzili z bóżnicy. Każdy chciał się dowiedzieć, wcisnąć swoje trzy grosze […] powiedziane jest: mędrzec idzie przed królem. Więc każdy ma ochotę być mędrcem. To jest normalne. Tyle, że natenczas można było w tych mędrcach przebierać jak w dorodnych śliwkach. (s. 62-63)

Różnica między czasami przedwojennymi a schyłkowym PRL-em polegałaby więc także na tym, że w latach siedemdziesiątych ocalała już tylko pamięć postawy życiowej tożsamej z dążeniem do wiedzy i poznania tajemnic istnienia, postawy, której hołdowało niegdyś tak wielu, a która została zachowana jedynie przez nielicznych, starzejących się tejże pamięci strażników.

Młody bohater-narrator chce dochować wierności zarówno wspomnieniom świadków minionego czasu, jak i swoim wspomnieniom o ich skarlałej, lecz wciąż godnej egzystencji. Paziński-autor podąża – być może bezwiednie – śladami Lévinasa propagującego lekturę żydowskiej tradycji, która pozwala jednocześnie zachować samoświadomość wspólnoty oraz uczynić ją wartością uniwersalną. Lévinas twierdził:

> W przeszłości, istotnie, należy rozróżnić dwie strefy: tę, która zdecydowanie należy do historii i staje się zrozumiała jedynie w zapośredniczającej, uczonej i krytycznej interpretacji historyka oraz niesie ze sobą nieuchronnie wymiar mityczny, i tę, która należy do późniejszej epoki i która określa fakt związania z rzeczywistością i jej rozumieniem w sposób bezpośredni.[5]

Zadaniem „późniejszej epoki" – naszej epoki – byłoby zatem uczynienie zrozumiałą i bliską przeszłości, która kostnieje w opracowaniach i mitach, tracąc ludzki, a więc uniwersalny wymiar doświadczenia. Paziński skonstruował opowieść o starych ludziach, których samo istnienie ukształtowało wrażliwość dziecka, zbierającego okruchy cudzych wspomnień, by w przyszłości – także dzięki nim – określić własną tożsamość.

W świecie *Pensjonatu* często powtarzana jest fraza „ze starymi nudno", „ze starymi smutno". Dla starszych gości pobyt w domu wypo-

[5] E. Lévinas, *Cztery lektury talmudyczne*, przeł. E. Burska, Kraków 1995, s. 9.

czynkowym pozostaje mimo wszystko atrakcją[6], chwilową ucieczką od zwyczajnego życia, przestrzenią, w której można spotkać „swoich", podobnie, choć w sposób równie niepojęty, ocalonych z katastrofy. Wizyta młodego bohatera przyjmowana jest natomiast ze zdziwieniem, a nawet nieufnością – powinien bowiem całym sobą przynależeć do cywilizacji „czasu przyspieszonego".

Ten właśnie czas nieustannego pośpiechu jest dziś często konfrontowany z wiązanym z przeszłością „czasem płynącym wolno", do którego przynależą i kultywowanie tradycji, i rytuały życia rodzinnego, i z pewnością słuchanie (często przydługich, z reguły wielokrotnie powtarzanych) opowieści starych ludzi. Iwona Stachowska wskazując na elementy dawnego świata, nie pasujące do czasów promujących szybkość, a będące wcześniej niepodważalnymi wartościami – takie jak „wiedza polegająca na selektywnym przyswajaniu informacji, wrażliwość moralna, która wymaga koncentracji i refleksji" – dodać musiała do nich oczywiście i samą „starość, stanowiącą całkowite zaprzeczenie strategii przyspieszenia."[7]

W utworze Pazińskiego starość uosobiona w żydowskich mieszkańcach pensjonatu – przypominającym uzdrowisko „Śródborowianka" znane autorowi z wakacji z czasów dzieciństwa[8] – pozostaje wartością niezbywalną. Podwójnie wykluczeni – i jako jedyni ocaleni z Zagłady, którzy pozostali w kraju urodzenia, i jako niepotrzebni społeczeństwu – starcy opierają się wszelkim przeciwnościom. Przykładem może być historia pana Abrama, jedna z wielu podobnych:

> Pan Abram stracił w czasie wojny całą rodzinę. W obozach i w getcie. Został tylko syn pana Abrama i już. Mały był, to się udało gdzieś tam przechować […]. I ten syn potem pojechał. Pan Abram został.
>
> – Ktoś musi pilnować kości – powtarzał twardo. (s. 41)

Pilnowanie nieistniejących grobów urasta do rangi straceńczej, a zarazem traktowanej w wymiarze jednostkowego obowiązku, misji. Jedyne dziecko wśród wielu starych ludzi poznawało w sposób niejako

---

[6] Odmiennie wykreowana została wizja domu starców, w którym dzieci ocalone z Holokaustu zostały przymusowo – tak jak w obozie śmierci – zamknięte, mowa o powieści Zyty Rudzkiej, *Ślicznotka doktora Josefa* (2006).

[7] I. Stachowska, *Aksjologiczne aspekty starości*, w: *Patrząc na starość*, pod red. H. Jakubowskiej, A. Raciniewskiej, Ł. Rogowskiego, Poznań 2009, s. 119.

[8] Piotr Paziński w wielu wywiadach podkreślał autobiograficzny charakter opowieści, wskazywał jednak na swoją głęboko zakorzenioną potrzebę ucieczki od faktograficznej wierności. Literackie poszukiwanie tożsamości domaga się aktów kreacji.

naturalny wagę spraw minionych, młody człowiek, który po latach odwiedził opustoszały pensjonat pełen widm, poczuwa się do obowiązku zachowania pamięci o umarłych.

Pesymistyczny wymiar narracji o podjętej decyzji przyłączenia się do wspólnoty utraconych, zaginionych, rozproszonych i odchodzących w niepamięć przynosi równolegle prowadzona opowieść o rzeczach. Wraz ze śmiercią właścicieli i one zaczynają rozsypywać się w proch, niszczeć, a nade wszystko gubić sens wcześniej im nadawany przez przynależność do konkretnych osób i biografii. Paczki zetlałych listów, wyblakłych fotografii, dokumentów, choć cudem ocalone z wojennej pożogi, stają się zbędnym, bo nieczytelnym dla potomnych świadectwem rozpadu dawnego świata. Stąd pomysł, by i rzeczom urządzić godny pochówek w ziemi. Śmierć ostatniego potomka zdolnego rozpoznać ich twarze będzie przecież i ich ostateczną zagładą:

> Kiedy i mnie zabraknie, oni na papierowych odbitkach staną się tylko przeszłym, nieznanym tłumem, zbiorowiskiem obcych niewyrazistych twarzy, jak te z portretów sprzedawanych za grosze na targach staroci […] lepiej pochowam ich w ziemi, na dnie parowu […]. Tam już na pewno nikt ich nie znajdzie, tam ich przykryje i otuli do snu puszysty piach. (s.126)

Decyzja o zarejestrowaniu ich historii, spleceniu jej z własną biografią może zatem okazać się decyzją ważącą nie tylko na dookreślaniu własnej tożsamości, ale i ocalaniu strzępów tożsamości wymierającej wspólnoty. I choć zadanie takie zdaje się przekraczać siły jednego opowiadającego, uginającego się pod ciężarem niespójnych obrazów i trudnych do rozszyfrowania zdań – nie bywa także ukazywane w wymiarze gestu heroicznego – musi zostać podjęte i bywać podejmowane wciąż od nowa.

Egzystencja w wieku podeszłym również nie podlega idealizacji. To raczej mężne trwanie na przekór wszelkim przeciwnościom losu, na przekór wyrokom Historii, staje się istotą zaakceptowanego modelu życia:

> Pan Leon, pan Abram, babcia i pani Tecia. Ze swoim piętnem tego, co było i co z chwilą, kiedy odeszli, na powrót zapadło się w nicość. Ich życie i moje, wśród cieni, pośród duchów i z duchami – zamiast promieni świeżego słońca. Za to gorzki smak przemijania. I zbyt wiele starości. Zbyt wiele lekarstw, pokasływań i wspomnień o tych, których już nie ma […]. Krajobraz melancholijny. Tak już musi być. Pewnie całkiem odwrotnie, niżby życzyli sobie oni, którzy wprowadzali mnie w świat i mieli ambicję wskazywać drogę. (s. 74)

Zgoda na podjęcie roli kontynuatora dzieła zmarłych przodków, strażnika pamięci i kolekcjonera reliktów przeszłości określa perspek-

tywę postrzegania, a zatem i opisywania minionego czasu. Narrator-bohater nie buntuje się przeciw zadaniu pojmowanemu jako gest samostanowienia, a tym samym obraz świata, który go ukształtował, nabiera cech idylli. Zdarzenia z przeszłości jawią się jako najważniejsze doświadczenie – podobnie spisywanie opowieści o nich staje się doświadczeniem uobecniania tego, co okazało się najistotniejsze w kształtowaniu tożsamości. Marek Zaleski w rozprawie *Echa idylli* przekonywał:

> Fantazja (i fikcja będąca jej wytworem) jest mostem łączącym sztukę z tym, co nieświadome. W koncepcji Freudowskiej jest spełnieniem życzenia/pragnienia, które w przedstawieniu literackim znajduje swój wyraz. Dla fantazjującego podmiotu ów przedmiotowy korelat życzenia, jego reprezentacja, zyskuje wymiar egzystencjalny, staje się częścią doświadczenia.[9]

Świat przedstawiony *Pensjonatu* zaludniają postacie przynależące do różnych czasoprzestrzeni i różnych porządków ontycznych. Wyobrażenia przedwojennych gości podwarszawskich uzdrowisk sąsiadują z postaciami wykreowanymi ze wspomnień z lat siedemdziesiątych oraz widmowymi istotami o całkiem niepewnym statusie – jakby jednocześnie funkcjonowały w przeszłości i dniu dzisiejszym, choć przeczy to zasadzie prawdopodobieństwa. Do teraźniejszości zdaje się należeć jedynie sam narrator oraz ponury, przepełniony goryczą kierownik pensjonatu. Gęstniejąca z każdym rozdziałem mgła również wpływa na rosnącą fantasmagoryczność kreowanej wizji, która jest zarazem groteską i idyllą, oniryczną fantazją i zdradzającą swą subiektywność materią wspomnień.

Lektura zależy od obranej perspektywy odbioru – z jednej strony bowiem narrator sygnalizuje podobieństwo własnej biografii z biografią autora (czasem sugeruje ich tożsamość), z drugiej zaś strony autor, w wyraziście stylizowanej i intertekstualnie kształtowanej wypowiedzi, podkreśla fikcjonalny wymiar tekstu. *Pensjonat* jest zatem zarazem racjonalnie kształtowaną wypowiedzią autobiograficzną, jak i oniryczną fantasmagorią, której źródła tkwią w tym, co nieświadome. Zaleski widział w takim ukształtowaniu tekstu cechę charakterystyczną przedstawienia idyllicznego:

> Fikcjonalność stanowi agendę fantazji. W przedstawieniu łączy to, co imaginacyjne i wywodzące się często z nieświadomości, z tym, co świadome i poddane racjonalizacji. Iser zwraca uwagę, że fikcja literacka, z jaką mamy

---

[9] M. Zaleski, *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności*, Kraków 2007, s. 317.

> do czynienia w idyllicznym przedstawieniu, często przyjmuje postać snu […]. Ten charakter sceny przedstawienia jako konwencja derealizacji i „podwojenia" znaczenia zdarzeń: ułatwia wprowadzenie persony literackiej będącej czymś pośrednim między rzeczywistą osobą a maską.[10]

Inny aspekt swoistej „potrzeby snu", wykorzystania języka onirycznego w przedstawianiu najtrudniejszych doświadczeń dostrzegała Cathy Caruth, uznawana za założycielkę nowego nurtu w badaniach nad traumą w humanistyce. Badaczka przekonywała: „Można powiedzieć, że język marzenia sennego (jako model dla języka traumy) to żądanie odbiorcy, słuchacza, który będzie słuchać inaczej. To moment literacki, w którym musi dojść do wynalezienia języka już niebędącego językiem świadomości"[11]. Tak wypowiedziana prawda nie będzie prawdą świadomości, bowiem jak twierdzi Caruth: „Nie można jej przełożyć na kategorie gramatyczne, które konstatują prawdę o przeszłych wydarzeniach"[12]. Będzie natomiast zbliżeniem się do prawdy doświadczenia niewyrażalnego. Stać się może również projektem odkrywania prawdy o traumie zapośredniczonej, odziedziczonej, poznawanej w strzępach niekoherentnych, a na dodatek polifonicznie nakładających się na siebie opowieści.

Piotr Paziński przynależy do trzeciego pokolenia po Zagładzie, podobnie jak jego bohater, „wnuk Bronki", jest z pokolenia wnuków ofiar Holokaustu. Postmemorialne przypomnienie, jako dobrowolnie podjęte zadanie twórców określonych przez swoją rodową i pokoleniową przynależność, wpisuje się w długą już historię zjawiska postpamięci i wyrosłej na jego gruncie twórczości. Teksty przynależące do tego nurtu, zdaniem Bartosza Dąbrowskiego, „alegoryzują kulturowy tekst zagłady, odsłaniając jego rzekomą historyczność jako przestrzeń rekonstruowanego znaku lub inscenizowanego sensu"[13]. O *Pensjonacie* Pazińskiego badacz pisał, iż: „Żydowska przynależność, odtwarzana przez pamięć, jawi się w tym

---

[10] M. Zaleski, dz. cyt., s. 319.

[11] *Teoria traumy jako siła lektury. Cathy Caruth w rozmowie z Katarzyną Bojarską*, „Teksty Drugie" 2010, nr 6, s. 129.

[12] Tamże.

[13] B. Dąbrowski, *Postpamięć, zależność, trauma*, w: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, pod red. R. Nycza, Kraków 2011, s. 262. Dąbrowski przekonuje dalej: „Zasadniczą rolę w tych utworach odgrywa żywioł wielopostaciowej, silnie wyeksponowanej ironii, która jawnie podważa „twardy" status historycznego świat przedstawionego i odsłania go jako przestrzeń literackiej gry."

przypadku jako rozpięta między pustką i mnogością zrekonstruowanych obrazów, łamliwym amalgamatem wspomnień i projekcji”[14].

Jednak utwór Piotra Pazińskiego nie ma na celu prowadzenia ironicznej gry z przeszłością czy tworzenia kolejnego wariantu realizacji kulturowej opozycji starości i młodości, ani nawet nostalgicznego rekonstruowania źródeł prywatnej mitologii – choć wszystkie te elementy można odnaleźć w tkance powieści. W zakończeniu pojawia się jako wyrazista *coda*, istotna dla interpretowania całości twórczego zamysłu, projekcja spotkania bohatera z przodkami.

W środku nocy, w leśnej scenerii rozgrywa się dramat odrzucenia „wnuka Bronki” przez złożoną z widm, zjaw i majaków wspólnotę. Doprowadzony na polanę w głębi lasu przez pana Jakuba (pozostającego do końca istotą na wskroś tajemniczą, nieprzypadkowo obdarzoną imieniem patriarchy narodu żydowskiego) bohater podlega zbiorowemu osądowi. Otoczony przez duchy czuje ich przykuwającą do ziemi siłę, a zarazem nieusuwalną jedność z nimi – „jak gdybym należał do pokolenia pana Abrama i pani Mali, jakby pomiędzy mną a wujem Szymonem nie było żadnej różnicy wieku, chociażby najmniejszej szczeliny, która mogłaby nasze losy od siebie oddzielić” (s. 134).

Tłum zjaw, także tych z najdalszej przeszłości, błaga jednak Boga tylko o jedno, o „przerwanie łańcucha okaleczonych pokoleń”, natomiast wnukowi Bronki nakazuje opuszczenie lasu, przestrzeni, którą uznaje za własną i której nie chce z nikim dzielić. Decyzja tych wszystkich, którzy na koniec niespodziewanie objawili się jako ostatni z patriarchów, wydaje się ostateczna i – przynajmniej w świecie przedstawionym utworu – nieodwołalna. I tak „ostatni z łańcucha pokoleń, uczepiony na samym końcu” samotnie wyrusza na stację kolejową – by wrócić do swojego miejsca i czasu.

Pozostaje pytanie: gdzie będzie mógł to własne miejsce odnaleźć, a nawet, czy ono naprawdę istnieje?

[14] Tamże, s. 267.

Daniel Kalinowski
(Słupsk)

STARE, PIĘKNE G(Ł)ODY

Co to znaczy głodować?

„Były inne czasy"[1] – oto jedno z pierwszych zdań opowiadania Franza Kafki znanego w języku polskim jako *Głodomór*, w którym zaznaczona została perspektywa czasowego oddalenia przywoływanych wydarzeń. Od samego początku utworu obcujemy z poczuciem dawnej, lepszej rzeczywistości, której nic już nie zwróci. W tych „innych czasach" życie wydawało się intensywniejsze, „smakowitsze", można było spotkać się z cudownością, niewzruszonym porządkiem, ludźmi-oryginałami w rodzaju głodomorów. Z pewną szkodą dla bogactwa znaczeniowego tytułu i rangi głównego bohatera noweli zaniknął w polskim tłumaczeniu element artyzmu głodowania, co zauważyło już wielu czytelników tej prozy[2]. W miejsce oryginalnego składnika tytułu kojarzącego się ze sztuką wniknęło „morzenie", a zatem czynnik wiążący się z jakimś zewnętrznym dopustem lub najszerzej rzecz ujmując – czynnikiem negatywnym. Z *Hungerkünstlera* pozostał jednak niezmie-

---

[1] Cytaty według wydania: F. Kafka, *Głodomór*, w: tegoż, *Wyrok*, przeł. J. Kydryński, Londyn 1993, s. 152-164. Dalsze cytaty oznaczane literą G. oraz numerem strony, z której pochodzą.

[2] Na temat opowiadania wypowiadali się polscy krytycy literatury a także współcześni artyści z Tadeuszem Różewiczem na czele [tegoż, *Odejście Głodomora*, „Dialog" 1976, nr 9]. Analizy relacji między literatami: Małgorzata Sugiera, *Różewicz i tajemnica Franza Kafki*, „Ruch Literacki"1993, z. 1-2, s. 11-22; tejże, *Kafka w oczach Różewicza*, w: *Zobaczyć poetę. Materiały konferencji „Twórczość Tadeusza Różewicza"*, red. E. Guderian-Czaplińska, E. Kalemba-Kasprzak, Poznań 1993, s. 59-67; M. Grota, *Różewicz, Kafka, Anonim*, „Dialog" 1996, nr 10, s. 117-125; A. Ubertowska, *Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka*, Kraków 2001, s. 67-72; Peter Langemeyer, *Różewicza obrachunki Kafkowskie*, w: *„Nasz nauczyciel Tadeusz". Tadeusz Różewicz i Niemcy*, red. A. Lawaty, M. Zybura, przeł. J. Dąbrowski, Kraków 2003, s. 271-278; B. Sommerfeld, *„Pozwólcie mu odejść" – Długie pożegnanie Tadeusza Różewicza z Kafką*, w: *Twórczość Franza Kafki. Tożsamość kulturowa i literacka*, red. D. Kalinowski, Słupsk 2005, s. 181-205 oraz D. Kalinowski, *Światy Franza Kafki*, *Sekwencja polska*, Słupsk 2006, s. 177-199.

niony semantycznie w polskim tłumaczeniu „głód" i od tego właśnie czynnika warto zastanowić się, o jakiego typu stanie opowiada się w przywoływanej tutaj noweli.

Jak w każdym utworze Kafki także i tutaj odczytanie znaczeń literackich figur rozpina się pomiędzy dosłownością a polisemią. Rozpatrywanie literackiej figury głodowania i jego „wykonawcy" jest niemal niedocieczone... Czy istotnie chodzi o przedstawienie niecodziennej umiejętności powstrzymywania się od jedzenia, o ekspozycję jakiegoś przedziwnego członka galerii osobliwości, który opanował prawa natury w sposób niemal doskonały? A może przedmiotem opisu jest raczej opiewanie idei przekraczania ludzkich możliwości lub też portretowanie wybitnego, zagubionego indywidualisty, ukazującego widzom wyższe cele egzystencji? Można też domniemywać, iż w tym opowiadaniu widać *quasi*-prywatną próbę literackiego zobrazowania autoportretu człowieka przeżywającego swoje kompleksy o podłożu biologiczno-psychicznym[3]. Można wreszcie przypuścić, że *Głodomór* jest aktem artystycznego samookreślenia się Kafki, poszukującego dla siebie odpowiedniego medium, przekształcającego zastaną tradycję literacką, szukającego nowego języka prozy[4].

Nie przyświadczając żadnej z wymienionych możliwości interpretacyjnych, przywołajmy kilka kulturowych kontekstów głodowania. Najbardziej powszechne, wywodzące się z potrzeb fizjologicznych, jest głodowanie przymusowe. Ów najbardziej typowy, biologiczny głód,

---

[3] W tendencyjny, zawłaszczający sposób sytuował prozę Kafki jego przyjaciel i pierwszy wydawca Maks Brod, *Franz Kafka. Opowieść biograficzna*, przeł. T. Zabłudowski, Warszawa 1982. Bardziej ostrożnie i z wyczuciem literaturoznawczym pisał Walter Sokel, który interpretował *Głodomora* jako „duchową autobiografię w metaforycznym przebraniu" (tegoż, *Franz Kafka*, New York 1966, s. 3) oraz Heinz Politzer, który uważał utwór za przypowieść tworzącą „autobiograficzno-fikcyjną całość" (tegoż, *Franz Kafka: Parable and Paradox*, Ithaca 1966, s. 302). Bardziej ze strony psychologiczno-socjologicznej o kompleksie żydowskim widocznym w prozie Kafki pisała: Hannah Arendt, *Żyd jako parias – ukryta tradycja*, przeł. P. Kołyszko, „Literatura na Świecie" 1982, nr 12, s. 3-30.

[4] Evelyn Beck o bohaterze noweli pisała nieco biografizująco, iż jest to: „cierpiący artysta, a zarazem nieszczęsna istota, nieprzystosowana do codziennego życia", zaś opowiadanie można uznać jednocześnie za akt oswajania charakterystycznej dla Żydów problematyki alienacji (tejże, *Kafka and Yiddish Theater: Its Impact on His Work*, Madison 1971, s. 201 i nast.). Od strony literaturoznawczej ujmowali problem: Jürgen Born, *Kafkas Bibliothek. Ein beschriebendes Verzeichnis*, Frankfurt am Main 1990; Marc M. Anderson, *Kafka's Clothes. Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle*, New York 1992.

mający w literaturze niezliczone opisy, zdaje się jednak nie mieć głębszego związku z kafkowskim głodowaniem, zaś biedny przymuszony zewnętrznymi warunkami głodujący człowiek to przecież nie artysta głodu z omawianej tutaj noweli. Wszak mamy do czynienia ze świadomym powstrzymywaniem się od jedzenia, z celowymi zabiegami eksponowania czynności głodowania oraz z istniejącym gdzieś w tle noweli niewiadomym a „wyższym" celem podejmowanych działań.

Pojawia się zatem głodowanie, po które sięga się dla osiągnięcia jakiegoś określonego celu duchowego. Najbardziej oczywistym kontekstem dla Kafki – przedstawiciela narodu Księgi – będzie tekstowe otoczenie Biblii. W takim układzie nie bez znaczenia będą figury doświadczenia głodu znane z *Księgi Powtórzonego Prawa* („Nie samym tylko chlebem żyje człowiek"; Pwt 8, 3), z *Księgi Amosa* („Oto nadejdą dni – wyrocznia Pana Boga – gdy ześlę głód na ziemię, nie głód chleba ani pragnienie wody, lecz głód słuchania słów Pańskich"; Am 8, 11), oraz z *Księgi Wyjścia* („ I był tam [Mojżesz] u Pana czterdzieści dni i czterdzieści nocy, i nie jadł chleba, i nie pił wody. I napisał na tablicach słowa przymierza"; Wj 34, 28)[5].

Tam w generalnym wymiarze głód rozumiany był jako gest poszczenia, który po pierwsze miał odwieść Boży gniew albo jako przygotowanie głodującego/poszczącego do przyjęcia Łaski, specyficznego daru umożliwiającego doświadczanie pełniejszego duchowo życia. Człowiek głodujący stawał się godny Bożego błogosławieństwa, uzyskiwał niecodzienne moce, mógł nawet przewodniczyć większej społeczności. Jednakże w *Księdze Izajasza* zaznacza się przy tym, że post nie może być działaniem na pokaz i dla wymuszenia na Bogu jakiegoś ustępstwa lub nagrody („Otóż w dzień waszego postu wy znajdujecie sobie zajęcie i uciskacie wszystkich waszych robotników. Otóż pościcie wśród waśni i sporów, i wśród bicia niegodziwą pięścią. Nie pośćcie tak, jak dziś czynicie, żeby się rozlegał zgiełk wasz na wysokości"; Iz 58, 3-4).

Z biblijnego źródła wywodzi się jeszcze jeden, już zdecydowanie literacki obraz głodowania jako figury koniecznego do przejścia i przeżycia etapu rozwoju jakiejś wybitnej jednostki (choćby niedoceniany przez jemu współczesnych twórca), która chcąc zrealizować wyższe, ponadmaterialne cele poddaje się specyficznym fizjologiczno-

[5] Teksty biblijne cytuję z wydania: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, w przekładzie z języków oryginalnych opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, Poznań – Warszawa 1980.

psychicznym umartwieniom[6]. Przykładami na różnego typu aspekty tego literackiego fenomenu mogą w tym znaczeniu być różni „chudzi” artyści na służbie u snobistycznych arystokratów wieku XIX, przymierający głodem geniusze romantyzmu czy po prostu ambitni intelektualiści rodem z utworów Fiodora Dostojewskiego[7] lub Knuta Hamsuna[8].

Wspaniałość głodu i godów

Stare czasy i dawne głodowanie miały w opowiadaniu Kafki wspaniały styl i świetną oprawę. Panowały wówczas nastrój odświętności, emocjonalnego podniecenia i poczucia ważności wydarzenia. Poza tym

---

[6] Dramatyzmu w opisie losów ambitnej jednostki (obywatela, rzemieślnika, artysty) nadał zwłaszcza J. W. Goethe w swych *Latach wędrówki Wilhelma Meistra*. Szerzej o tym dziele i gatunku literackim przedstawiającym rozwój wybitnych ludzi pisały Maria Janion oraz Maria Żmigrodzka w książce *Odyseja wychowania*, Kraków 1998. Romantyczny model wzrastającego wśród przeciwności losów artysty przekształcał potem Jakub Wassermann w *Kasparze Hauserze*, jeszcze później Tomasz Mann w *Doktorze Faustusie*.

[7] W relacji do Dostojewskiego zauważyć można fascynację etosem pisarskim rosyjskiego prozaika. Akceptował etyczno-metafizyczny kontekst twórczości poprzednika, pisząc w *Dziennikach*: „Specyficzna metoda myślenia. Przepojona odczuwaniem. Wszystko odczuwa się jako myśl, nawet w sferze jak najbardziej nieokreślonej.” [21 VII 1913] albo „Zaznaczenie choroby jest tylko sposobem charakterystyki, środkiem bardzo subtelnym i płodnym w efekty. Wystarczy na przykład ze skrajnym uporem powtarzać komuś w kółko, że jest naiwny i idiota, a podnieci się go wprost do największych wyczynów, o ile człowiek ten ma coś z dostojewszczyzny w sobie” [20 XII 1914]; cytaty według wydania: F. Kafka, *Dzienniki*, przeł. J. Werter, Londyn 1993. Inne sygnały zainteresowania: 14 XII 1913, 15 III 1914, 29 V 1914, 12 VI 1914, 1 XI 1914. Zależności literackie między Kafką i Dostojewskim podkreślają: Maurice Friedman, *Problematic Rebel: Melville, Dostoievsky, Kafka, Camus*, Chicago – London 1970; W. J. Dodd, *Kafka and Dostoyevsky. The Shapping of Influence*, London 1992; Joseph P. Strelka, *Dostojewski und Kafka*, „Acta UL. Folia Germanica” 1997, z. 1.

[8] Także i tutaj zainteresowania czytelnicze autora noweli dopuszczają odbiór *Głodomora* jako utworu o zbliżonej atmosferze jak w pisarstwie Hamsuna, szczególnie zaś w stosunku do powieści *Głód* z 1890 roku (polskie wydanie w tłumaczeniu Franciszka Mirandoli w 1892 roku). Kafka pisze na przykład: „Opowiadanie z Hamsuna jest podejrzane. Takich historii z jego dzieł można by opowiadać tysiące jako przeżytych naprawdę” (1 X 1911) lub „Czytałem długo o Eleseusie [*Błogosławieństwie ziemi* – przyp. D. K.]. Ale dokądkolwiek się zwrócę, wali ku mnie czarna fala.” (9 XII 1919). Inne świadectwa: 14 I 1911, 26 IX 1911 oraz 11 XII 1919. Rozważa relacje Hamsun – Kafka: Oskar Walzel, *Logik im Wunderbaren*. W: *Franz Kafka. Kritik und Rezeption zu seinem Lebzeiten 1912–1924*, hrsg. J. Born, Frankfurt a. Main 1979, s. 144 i nast.; A. Rogalski, *Knut Hamsun*, Warszawa 1981; Robert Ferguson, *Enigma. Life of Knut Hamsun*, New York 1987.

specyficzny rodzaj artyzmu i sztuki wyróżniały dawne ceremoniały pokazowego głodowania, które wydawało się powszechnie akceptowane i stawiane wysoko w hierarchii życia społecznego. Proza Kafki jest w takich momentach objęta swoistą dziewiętnastowieczną aurą realizmu, wiarą w możliwość opisu uniwersalnego, społecznego porządku i optymistycznym przekonaniem, iż świat w swej różnorodności jest sensowny i możliwy do zrozumienia[9]. Jak czytamy w utworze:

> Niegdyś głodomorem zajmowało się całe miasto; od jednego do drugiego dnia głodu wzrastało zaciekawienie, każdy pragnął zobaczyć głodomora przynajmniej raz dziennie, później pojawiali się abonenci, którzy przez cały dzień siedzieli przed małą, okratowaną klatką; pokazy odbywały się także w nocy, dla większego wrażenia przy świetle pochodni; w dni pogodne wynoszono klatkę na dwór i wtedy pokazywano głodomora zwłaszcza dzieciom. (G. 152)

Powszechne zainteresowanie towarzyszące głodomorowi lub choćby jakaś swoista moda na tego typu widowiska oraz wyraźny entuzjazm widzów świadczy, że panowała w owych starych, dobrych czasach zgoda na traktowanie głodu jako wielkiej wartości duchowej lub etycznej, do której należy stale dążyć. Głodowanie jako akt odwracania się od potrzeb zwykłej, codziennej rzeczywistości był uznawany za gest odwagi, może nawet heroizmu. Decyzja o nieprzyjmowaniu pokarmu wywoływała szacunek, nawet jeśli nie powszechny, to na tyle silny, że stawał się rozpoznawalną rzeczywistością społeczną. Dla tych, którzy w pełni akceptowali głodowanie, odrzucenie jedzenia było próbą zanegowania biologiczności, chęcią wydobycia się ku przestrzeni wolności, uwolnienia się od więzów trywialnej fizjologii. Ci, którzy tylko częściowo godzili się na poszczenie, uważali je za produkt nieco wyrafinowanej roz-

---

[9] Oczywiście, kategoria realizmu przy twórczości Kafki wymaga dookreśleń. György Lukács na przykład uważał, że jest ona nie dość wyraziście realizowana i znamionuje pisarza o nadmiernych zainteresowaniach formalnych (tegoż, *Opis czy opowiadanie. Przyczynek do dyskusji o naturalizmie i formalizmie*, przeł. B. Rafałowska, „Przegląd Humanistyczny" 1959, z. 4-5). Tymczasem inny marksista Roger Garaudy cenił Kafkę właśnie za szeroko rozumiany realizm w przedstawieniu nie tylko realiów historycznych ale i socjologicznych czy psychologicznych (Roger Garaudy, *Realizm bez granic. Picasso, Saint-John Perse, Kafka*, przekład i posłowie R. Matuszewskiego, Warszawa 1967, s. 123-194). Poza politycznymi uwarunkowaniami o realistycznej cesze narracji Kafki wspominał Umberto Eco, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przeł. J. Jarniewicz, Kraków 1995, s. 88 i nast. W najnowszym ujęciu Kafka określany jest przez Edwarda Kasperskiego jako antyepik. E. Kasperski, *Kafka jako antyepik. Konteksty i kontrteksty*, w: *Literatura niemiecka w Polsce. Przekład i recepcja*, red. E. Czaplejewicz, J. Rohoziński, Pułtusk 2008, s. 207-258.

rywki, która w powtarzalności i przewidywalności prozy życia przynosiła jakieś ożywienie. Jedynie przeciwnicy sztuki głodu, nie ufając w autentyczność przedstawianych im zachowań i scen, zdegustowani jarmarczną atmosferą, zaprzeczali w możliwość wielodniowego poszczenia, widząc w tym hochsztaplerkę organizatorów widowisk, tanie kuglarstwo głodomora oraz przejaw naiwności tłumu.

Niedowiarków w starych, dobrych czasach dla głodowania było jednak niewielu. Większość żyła w przekonaniu, iż objawia im się przykład wielkości człowieka. Stąd gremialne zainteresowanie, specjalne metody promocyjne i oprawa wizualna, które w swoiście naiwnym odbiorze mogły łącznie tworzyć atmosferę wzrastającego święta:

> Wtedy więc, w czterdziestym dniu, otwierano drzwi uwieńczonej kwiatami klatki, zachwyceni widzowie wypełniali amfiteatr, grała orkiestra wojskowa, dwaj lekarze wkraczali do klatki, aby przeprowadzić na głodomorze konieczne pomiary, przez megafon obwieszczano sali rezultaty, i w końcu podchodziły dwie młode damy, szczęśliwe, że je właśnie wybrano, i chciały wyprowadzić z klatki po poru schodach, tam gdzie na małym stoliczku przygotowano starannie dobrany posiłek, jaki podaje się choremu. (G. 155)

Z jakim jednak świętem w istocie mamy tutaj do czynienia? Z jednej strony – fetuje się w opowiadaniu zwycięstwo głodowania, a więc jakiegoś unikania, ascezy, zwycięstwa silnej woli oraz determinacji. Z drugiej jednak – jakże wiele przy tym kontrastujących obrazów biologicznego przepychu w obrazach zdrowych, postawnych dozorców, dobrze odżywionych widzów widowiska, rozbawionych dzieci i pięknych kobiet, co przywołuje weselno-jubileuszową atmosferę. Zarysowuje się przez to oksymoroniczny układ głodu i godów, owe napięcie semantyczne między skrajnymi stanami ludzkiego istnienia, które zostało przez Kafkę wyzyskane kilkakrotnie i konsekwentnie[10].

Warto tutaj choćby przypomnieć o scenie, w której na zakończenie okresu głodowania pojawiają się młode kobiety, podtrzymujące słaniającego się z wycieńczenia artystę. Niewiasty są wybrane przez organizatorów kilkutygodniowego pokazu w nagrodę za ich cierpliwość, ale i zmysłowe piękno. Tworzy się przez to przedziwny obraz godów, w

---

[10] O matematycznej niemal konsekwencji stylu Kafki, który z lubością dbał o kompozycyjno-retoryczną formę utworów pisali: Martin Walser, *Opis formy – Studium o Kafce*, przeł. E. Musiołek, Warszawa 1972; Maurice Blanchot, *Wokół Kafki,* przeł. K. Kocjan, Warszawa 1996; J. Ekier, *O niewzruszonej logice „Procesu*", „Literatura na Świecie 2003, nr 1-2, s. 270-282; M. Kundera, *Sztuka powieści*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2004, s. 87-104.

których z męskiej strony widnieje pobladły głodomór o wystających żebrach, o wiotkich, niemal przezroczystych ramionach, zaś ze strony żeńskiej prezentują się uszczęśliwione, młodziutkie dziewczyny, wystawnie ubrane i atrakcyjne w cechach swej płci. Rodem z weselno-okolicznościowej obyczajowości bierze się także końcowy akord ceremonii kończącej głodówkę, kiedy to zarządzany jest toast na część zgromadzonej publiczności.

Uroczysty tusz orkiestry oraz wychylenie lampki alkoholu podkreśla epitalamiczny wymiar ceremonii, w której dokonało się „skonsumowanie" pragnienia oglądu głodowania u widzów oraz potrzeby ukazywania swojej determinacji w uprawianiu postu u głodomora. Zaskakująco erotyczną aurę ma również ostatnia scena opowiadania Kafki, w której umierający głodomór wyszeptuje swoje najgłębsze prawdy „wargami wydłużonymi, jak do pocałunku, wprost do ucha dozorcy" (G. 163). Zaznacza się tu swoiście intymna sytuacja, w której odchodzący ku sferze śmierci artysta głodu składa niemal miłosny gest ku uosobieniu żywotności i silnej biologiczności – dozorcy zwierząt w cyrku. Następują przez to swoiste zaślubiny głodomora z nicością, wejście w przestrzeń prawdziwej wolności od ciała i fizjologicznych uwarunkowań.

Zatarte symbole i patrzenie, które zaciemnia

W zarysowaniu atmosfery niezwykłego zdarzenia, jakim jest pokazowe głodowanie, mimo owej mgiełki cudowności, jaka się nad uczestnikami święta unosi, nie można nie zauważyć stylistycznych dysonansów, które *quasi*-realistyczną poetykę opowiadania Kafki uchylają i w ostatecznym wyniku niwelują. Myślę tutaj o dwóch połączonych zjawiskach: zakłóconej semantycznie symbolice oraz aspekcie widowiskowo-wojerystycznym. Obydwie z proponowanych kategorii wprowadzają w świat ideowych aporii, żywiołu ironii oraz gier retoryczno-stylistycznych, które czynią z Kafki pisarza niemal postmodernistycznego.[11]

[11] Swego typu wzorcowym ujęciem tego typu jest artykuł J. Derridy, *Przed Prawem*, przeł. J. Gutorow, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2006, s. 413-443 oraz jego rozważania *Niewczesne aforyzmy*, „Literatura na Świecie" 1998, nr 11/12, s. 7-12. W tonie podkreślania postmodernistycznych aspektów prozy Kafki pisze również John Lechte, *Panorama współczesnej myśli humanistycznej*, przeł. T. Baszniak, Warszawa 1999, s. 416-422 oraz w polskiej tradycji badawczej Ewa Szczęsna, *Fenomenologia sensu w krótkich formach Kafki*, w: *Poetyka egzystencji. Franz Kafka na progu XXI wieku*, red. E. Kasperski, Warszawa 2004, s. 147-162.

Pierwsza cecha wiąże się z rozległą sferą symboliki, którą można rozciągnąć w stronę badania relacji tekstu Kafki z tradycją biblijną[12] lub ze światem mitu[13]. Znajdzie się tutaj kilka sugestywnych obrazów symbolicznych, które jednak nie odnoszą się bezpośrednio do jakiejś stabilnej rzeczywistości religijnej czy ideowej, a raczej pośrednio tylko do nich nawiązują, imitując zaledwie dawne sensy i określony porządek. Z tą trudnością czy raczej niemożliwością przyporządkowania symbolu zetkniemy się już w określeniu, kim zasadniczo jest głodomór. W porządku biblijnym na przykład mógłby uchodzić za szlachetnego ascetę, który w odrzuceniu wszystkiego, co nieboskie (materia, ubiór, jedzenie), poszukuje możliwości nawiązania jedności z Absolutem i ten właśnie aspekt zdaje się charakterystyczny dla „starego" typu odbioru świata u „naiwnych" bohaterów (dzieci, abonenci widowisk) noweli.

Utwór Kafki nie jest jednak przykładem na judaistyczną czy chrześcijańską homiletykę, propagującą pozytywne wzorce moralne. Ten sam głodomór jest artystą, a więc człowiekiem, który dba nie tylko o autentyczność swego działania, ale i również o jego estetyczną formę. Jest ubrany w czarny trykot, z którego odcinają się blado-białe kończyny, przebywa w klatce, w której umieszczony został zegar unaoczniający upływ czasu, jedyne, co w niej robi, to siedzi na słomie, sięgając co jakiś czas po flaszeczkę z wodą. Już te teatralne czynniki powodują, iż trudno uwierzyć w czystość jego pobudek głodowania. W konsekwencji interpretacyjnej niby to heroiczne poszczenie ascety można zrozumieć jako przejaw nieumiarkowanej pychy aktora, jako akt obliczony na efekt, czyniony dla poklasku i wzbudzenia niskich emocji widzów i taki aspekt podkreślany jest przez bohaterów „nowych czasów" (niedowiarków, oponentów i cyników) utworu.

Podobnie nieprzejrzyście w swej symbolice wygląda kwestia czasu głodowania. Z jednej strony czterdziestodniowy głód ma swoje pozy-

[12] Najszersze ujęcie problematyki odnajdziemy w: Ritchie Robertson, *Kafka. Judaism, Politics, and Literature*, Oxford 1987; wśród artykułów pracy zbiorowej *Franz Kafka und das Judentum*, Hrsg. K. E. Grözinger, S. Moses, H. D. Zimmermann, Frankfurt a/Main 1987; Giuliano Baioni, *Kafka. Literatur und Judentum*, Stuttgart 1994. W polskiej tradycji: Krzysztof Dorosz, *Królewski płaszcz Franza K.*, „Znak" 2001, nr 1, s. 95-109; Bożena Chrząstowska, *Franz Kafka a „Verba Sacra",* „Polonistyka" 2003, nr 3, 167-172.

[13] Kurt Weinberg, *Kafkas Dichtungen. Die Travestien des Mythos*, München 1963; Harry Slochower, *Myth in Thomas Mann and Kafka,* Lincoln 1966; Eleazar Mieletinski, *„Mitologizm" Kafki*, w: tegoż, *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1981, s. 420-440.

tywne konotacje wywodzące się z opisów biblijnych, kiedy to – jak choćby w przypadku Mojżesza czy Jezusa – miał być dowodem na czystość duchową, pokorę i determinację. Tak interpretują wydarzenia przedstawiciele „starego porządku" w noweli. Z drugiej jednak strony z utworu Kafki wynika, że ilość dni głodowania mogłaby być większa, że w dniu zakończenia działań głodomór bynajmniej nie osiągnął maksimum swoich możliwości. Wyznaczenie czterdziestego dnia na koniec okresu poszczenia bierze się jednak z efektu socjotechnicznego, po prostu nie da się już dłużej utrzymać publiczności w zainteresowaniu dla głodomora. Utwór więc ukazuje jak ów „święty" czas głodowania został perfidnie „użyty" do stymulowania konsumpcji widowiska przed profanami. To właśnie podkreślają zwolennicy „nowego porządku".

Popatrzmy z kolei na drugą z cech narracji Kafki wytrącającej siłę realizmu i wprowadzającą ironię jako podstawową zasadę wyrazu, zabarwioną widowiskowością[14]. We wszystkich dniach poszczenia głodomór godzi się na współpracę ze swoim impresario. Ten zaś przejmując na siebie organizację widowiska wkłada wiele wysiłku, aby uczynić je atrakcyjnym. Należy tutaj zauważyć, że już samo przesunięcie prywatnej decyzji głodowania w formę działania pokazowego jest swoistym zaprzeczeniem wartości duchowej takiego gestu. Głodomór i impresario objawiają innym ludziom walor poszczenia, lecz jednocześnie tyleż go udostępniają, co kreują ku aktowi widowiskowo-teatralnemu. Zwłaszcza impresario staje się demonicznym niemal reżyserem ukrywającym się pod postacią sympatycznego, elastycznego organizatora miłej imprezy. To właśnie on przygotowuje miejsce na ekspozycję klatki, kolportuje fotografie głodomora, wynajmuje orkiestrę czy opłaca toast dla publiczności. Można również podejrzewać, że to właśnie z jego podszeptu strażnikami klatki z głodującym artystą są rzeźnicy. Jak czytamy:

> Poza zmieniającymi się widzami byli tu także stali dozorcy wybrani przez publiczność, dziwnym przypadkiem zazwyczaj rzeźnicy, którzy, zawsze trzej równocześnie, mieli za zadanie pilnować głodomora dniem i nocą, aby w jakiś tajemniczy sposób nie przyjął on jednak pożywienia.
>
> (...) Trafiały się nieraz grupy dozorców, którzy odbywali straż bardzo niedbale, umyślnie siadali razem w odległym kącie i tam pogrążali się w grze

[14] O kategorii widowiskowości w *Głodomorze* osobno pisał Peter André Alt, *Kafkas Selbst modellierung in den Erzählungen*, w: *Franz Kafka. Visionär der Moderne*, hrsg. Marie Haller-Nevermann und Dieter Rehwinkel, Göttingen 2008, s. 105-122. W polskim ujęciu: Żaneta Nalewajk, *Egzystencja jako spektakl. O „Głodomorze"*, w: *Poetyka egzystencji*, s. 227-244.

> w karty z oczywistym zamiarem użyczenia głodomorowi małego posiłku, którego, ich zdaniem, mógł zaczerpnąć z jakichś ukrytych zapasów. (G. 153)

Kafka zestawiając ze sobą głodomora i rzeźników-dozorców zdaje się zarysowywać bieguny ludzkiej kondycji: z jednej strony krańcową ascezę niejedzenia, z drugiej maksymalną potęgę krwiożerczości. Temu pojedynkowi racji z bezpiecznej odległości przyglądają się widzowie zdarzenia. Właśnie w owym wzajemnym oglądaniu się i kontrolowaniu najwyraźniej przejawia się wojeryzm opowiadania[15]. Strażnik bowiem sprawdzająco patrzy na głodomora, głodomór zaś w chęci udowodnienia swego kunsztu na dozorcę. Widzowie z ciekawością liczą dni głodu, z niedowierzaniem, ale i podziwem patrząc na artystę głodu, on zaś w potrzebie przypodobania się publiczności głoduje jak tylko najlepiej potrafi. Na te wszystkie relacje dyskretnie, lecz i na wskroś czujnie spogląda impresario, dążąc na jak najintensywniejszego aktu postrzegania głodomora, a tym samym do zdobycia możliwie największych apanaży.

Napięcia w spojrzeniach bohaterów widowiska potęgują się w przeciągu czterdziestu dni, aby znaleźć emocjonalno-erotyczną kulminację w ceremonii zamknięcia. Dzięki ostatniemu aktowi spektaklu głodowania widzowie nie muszą już dalej podziwiać granic ludzkich możliwości. Wykreowana przed nimi granica człowieczeństwa została osiągnięta, mogą jej w pełni doświadczyć, swoiście skonsumować, co więcej – mogą zmusić także i głodomora do konsumpcji przygotowanego na te okoliczność pokarmu. Wspólnota widzów dzięki świadomemu i perfidnemu działaniu impresaria, chcąc przy tym być oszukiwana i manipulowania, osiągnęła przekonanie, że dalej głodować nie ma już sensu, że dalsza asceza prowadziłaby do śmierci, a więc do stanu, który wzbudza już trwogę, uczucie zagrażające poczuciu psychicznej i egzystencjalnej wygody[16]. Widzowie pozostają więc w przyjemnym poczu-

---

[15] Różnego typu ludzkie zachowania motywowane zewnętrzną stymulacją omawia u Kafki Jan Watrak w pracach: *Die behavioristische Welt Franz Kafkas*, w: *Sprachkontakte und Literaturvermittlung*, Hrsg. Augustyn Mańczak, Paweł Zimniak, Zielona Góra 2001, s. 275-288; *Die behavioristischen Reflexe der menschlichen Welt in Franz Kafkas ausgewählten Erzählungen*, w: *Zeit- und unzeitgemäße literarisch-sprachliche Betrachtungen*, Hrgb. J. Watrak, Szczecin 2001, s. 35-53.

[16] Pojawia się w tym miejscu kwestia sumienia i pozornych wartości, które omawiał E. Fromm, *„Proces" Kafki*, w: tenże, *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*, przeł. J. Marzęcki, Warszawa 1972, s. 243-256; ideę tę opisała w polskiej tradycji Zofia Mocarska-Tycowa, *Odwet sumienia. Nad „Procesem" Franza Kafki*, w: *Spotkania w słowie: szkice literackie*, Toruń 1999, s. 15-22 [Pierwodruk: *Odwet sumienia*, „W Drodze" 1975, nr 4]. Odnowicielsko do psychoanalizy

ciu spełnienia, nie chcąc wiedzieć o tym, że za osiągniętą granicą istnieją jeszcze bogatsze przestrzenie.

Żyjemy w upadku

Skoro jak podaje pierwsze zdanie noweli Kafki: „W ostatnich dziesiątkach lat zainteresowanie głodomorami bardzo osłabło" (G. 152), można zapytać, w jakich właściwie czasach przyszło żyć głównemu bohaterowi opowiadania. Ponieważ nie jest to już okres prosperity, wychodzi na to, że głodomora zastał teraz czas upadku. Warto jednak pamiętać, że w opowiadaniu Kafki ów upadek ma dwa etapy. W pierwszym artysta głodu przebywa w cyrku, w drugim zaś obserwujemy ostatnie chwile właśnie jego życia.

Decyzja o wstąpieniu do cyrku ma znamiona gestu rozpaczy, którą wykonuje przyzwyczajony do publicznego powodzenia artysta klatki/estrady. Akces do cyrkowców może mu pozwolić na przeżycie choćby namiastki dawnych emocji, może wywołać doświadczenie choćby częściowo uszlachetniającej ważności. Głodomór w swojej dawnej wyniosłości pozwolił się umieścić w klatce, lecz tym razem już nie na głównym maneżu, lecz z boku, obok stajni. W swej naiwności i przywiązaniu do dawniej odczuwanego szacunku nie dostrzega lub nie chce dostrzec, że arena cyrkowa to w istocie miejsce podrzędnej rozrywki, skupione na zaspokajaniu u widzów najbardziej pierwotnych potrzeb sensacji, przestrachu i podziwu.

Cyrk z *Głodomora* nie ma już w sobie lekko metafizycznego wymiaru, jak w pierwszej z powieści Kafki *Ameryka*[17]. Ludzie z miasta przychodzą na wieczorny program, aby nasycić swą potrzebę przeżycia atrakcyjnego wizualnie zdarzenia, obejrzeć jakąś szczególnie udaną woltyżerkę, zająć się zapierającą dech w piersiach podniebną akrobatyką. Nikomu zaś nie chce się oglądać statycznego, zszarzałego i starego artysty głodu, który wreszcie może w niepowstrzymywany sposób głodować:

> Mógł sobie głodować, jak tylko potrafił, i robił to, ale nic już nie mogło go uratować, przechodzono obok niego. Spróbuj wytłumaczyć komuś sztukę

literackiej komentującej dziś prozę Kafki podchodzi H. Bloom, *Do Freuda i dalej*, przeł. A. Bielik-Robson, „Literatura na Świecie" 2003, nr 9/10, s. 23-285.

[17] Myślę tutaj o jednym z rozdziałów *Zaginionego* (*Ameryki*), w którym cyrk zjawia się jako przestrzeń możliwości osiągnięcia sensu i porządku (F. Kafka, *Ameryka*, przeł. J. Kydryński, Warszawa 1989, s. 207-228). Osobna monografia o utworze: Jörg Wolfradt, *Der Roman bin ich. Schreiben und Schrift in Kafkas „Der Verschollene"*, Würzburg 1996.

głodu! Jeżeli jej nie czuje, nie możesz mu jej uczynić zrozumiałą. Piękne napisy stały się brudne i nieczytelne, zrywano je i nikomu nie wpadło do głowy zastąpić ich innymi (...); nikt już nie liczył dni, nikt, nawet sam głodomór nie wiedział już, jak wielkie było jego dzieło, i ciężko mu było na sercu. (G. 162)

Widzowie w wielkim cyrku byli bezwzględni, tłoczyli się przed stajniami, aby obejrzeć zdrowe, żywotne i ruchliwe zwierzęta, nie zaś zabiedzonego głodomora. Jego widok wywoływał u publiczności przykrość, był jakiś negatywnym wspomnieniem, wywoływał bliżej niesprecyzowane wyrzuty sumienia. Ukazywał coś, co dawniej było wielką wartością, lecz teraz czynnikiem raczej wypartym z powszechnej świadomości. Starość głodomora stała się dla publiczności niewygodna, w swoisty sposób karano go więc brakiem zainteresowania, wyrokiem wyśmiania lub opuszczenia. Głodowanie artysty ukazuje w tych okolicznościach zaskakującą właściwość: im dłuższe jest jego odrzucanie jedzenia, tym mniejsze obserwuje się zainteresowanie u publiczności.

W procesie obdzierania człowieka ze znamion wielkości dochodzi jeszcze jeden akt, tyleż poznawczy, co beznadziejnie spóźniony. Na koniec opowiadania głodomór rozumie straszną prawdę: jego czyny nikomu innemu nie służyły, niczego na zewnątrz nie zmieniły. Jeśli kogoś mogły przeistoczyć, to tylko samego głodomora, lecz ten w chęci osiągania zewnętrznego poklasku zapomniał o autorefleksji. Dlatego kiedy przychodzi czas na ostatnią spowiedź, na końcowe wyznanie, prosi on o przebaczenie za nadużycia, jakich swymi nienadzwyczajnymi w istocie właściwościami dokonał. Właściwościami, nie zaś sztuką, gdyż na pytanie strażnika o przyczynę głodowania artysta zdradza: „Ponieważ nie mogłem znaleźć potrawy, która by mi smakowała. Gdybym ją znalazł, wierz mi, nie starałbym się o wywołanie sensacji i najadłbym się tak jak ty i inni” (G. 163). Głodomór staje się w takim układzie postacią jeszcze bardziej skomplikowaną aniżeli z dotychczas przywołanych kontekstów. Dla niektórych mógł uchodzić za jakiegoś kontynuatora Hioba, lecz ostatnie wyznanie bohatera przekreśla tę interpretacyjną figurę[18]. Jeśli artysta z noweli Kafki był poddany głodowi z pozornie

[18] Sprzeciw wobec naiwno-życzeniowej interpretacji Broda odbierającego Kafkę jako kontynuatora prorockiej tradycji żydowskiej zaznaczał już M. Kundera, *Zdradzone testamenty. Esej*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1996. Z innej perspektywy pisał o micie Hioba Donald M. Kartiganer, *Job und Joseph K. Myth in Kafkas Trial*, „Modern Fiction Studies”, Spring 1962, vol. 8.; Kurt Krolop, *Kafka als Prophet?*, w: *Das Phänomen Franz Kafka*, hrsg. Wolfgang Kraus, Norbert Winkler, Prag 1997, s. 127-138. W polskiej tradycji badawczej postbiblijne, *quasi*-mesjańskie

szlachetnych powodów, to teraz dopiero widać, że głodowanie nie było wcale aktem łaski, lecz raczej przekleństwa.

Trzymając się kontekstu biblijnego, należałoby zauważyć, że głód był przecież sposobem, w jaki Bóg uzmysławiał ludziom swoją władzę, co ukazuje *Księga Wyjścia* („Oto ześlę wam chleb z nieba, na kształt deszczu. I będzie wychodził lud, i każdego dnia będzie zbierał według potrzeby dziennej. Chcę ich także doświadczyć, czy pójdą za moimi rozkazami czy też nie"; Wj 16, 4), *Księga Powtórzonego Prawa* („Na wyżyny świata go wyprowadził i żywił bogactwami pola. Pozwolił mu miód wysysać ze skały i oliwę z najtwardszej opoki. Śmietanę od krów, a mleko od owiec [jeść] wraz z łojem baranków, baranów, synów Baszanu, i kozłów razem z najczystszą pszenicą. Krew piłeś winogron – mocne wino"; Pwt 32, 13-14) lub *Księga Ozeasza* („Dlatego wrócę i zabiorę swoje zboże w odpowiedniej chwili i swój moszcz we właściwej porze, odejmę swoją wełnę i len, co miały okryć jej nagość"; Oz 2, 11). W istocie więc głodomór pozornie wybierał poszczenie, zaś w istocie nie został obdarzony błogosławieństwem spełnienia; cierpiał głód duchowy, którego nie umiał zaspokoić. Jeśli miałby być prorokiem jakiegoś wyższego porządku, to raczej byłby wieszczem fałszywym. Jeśli miałby reprezentować postawę prometejską, to raczej w przejawianiu miłości własnej, nie zaś wzniosłego poświęcenia[19].

Głodomór pozostaje obdartym z nimbu tajemniczości, „odczarowanym", pozbawionym idealistycznych złudzeń i zgorzkniałym bohaterem czarnego romantyzmu, zatracającym się w swoim niepotrzebnym heroizmie[20]. Głodomór jest zatem na zawsze zawieszony między tragizmem a wielkim absurdem.

---

motywy w twórczości Kafki omawia Adam Lipszyc, *Cierpliwość, niecierpliwość i mesjanizm w kilku utworach Kafki*, w: *Twórczość Franza Kafki. Tożsamość kulturowa i literacka*, red. D. Kalinowski, Słupsk 2005, s. 299-312.

[19] Najbardziej znanym ujęciem tego typu jest interpretacja A. Camusa, *Nadzieja i absurd w dziele Franza Kafki*, w: tenże, *Dwa eseje. Mit Syzyfa. Artysta i jego epoka*, przeł. J. Guze, Warszawa 1991, s. 111-123.

[20] Ciekawie dokumentuje tę tezę dwie prace Petera Cersovsky'ego, *„Mein ganzes Wesen ist auf Literatur gerichtet": Franz Kafka im Kontext der literarischen Dekadenz*, Würzburg 1983 oraz *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts: Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradiction der „schwarzen Romantik" insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka*, München 1983.

Oczywiście pisanie przy Kafce o kategoriach tragizmu[21] czy absurdu[22] ma swoją tradycję i we współczesnych ujęciach rzadko już stosowaną. Dla aury przywoływanego tu opowiadania bardziej adekwatne byłoby używać terminu tragigroteska[23]. Nie wchodząc głębiej w zagadnienia terminologiczne, warto wydobyć szczególnego typu zabiegi stylistyczne, które Kafka nagromadził w ostatnich zdaniach swego opowiadania. Za swoiste przygotowanie do sceny agonii głodomora można uznać taką oto partię narracji:

> On jednak (...) nigdy nie był zadowolony, możliwe, że to wcale nie wskutek głodowania wychudł tak bardzo (...) – może wychudł tak wskutek niezadowolenia z samego siebie. Gdyż tylko on jeden wiedział i poza nim nie wiedział tego nawet nikt wtajemniczony, jak łatwe było głodowanie. To była najłatwiejsza rzecz na świecie. I nie ukrywał też tego, ale nie wierzono mu. (G. 154-155)

Widnieje tutaj artysta głodu, który sztukę swą prezentuje na darmo, w pustą przestrzeń, bez zrozumienia u ludzi. I ten tak wstępnie zarysowany dramat ma swoje podsumowanie w scence sprzątania klatki głodomora. Dozorcy, którzy dawniej zaświadczali o wielkości artysty, teraz są świadkami jego upadku i zapomnienia. Dawniejszy tłum wpatrujący się w postać głodującego, teraz szuka dreszczyku emocji zupełnie gdzie indziej. Dawna ceremonialność obchodzenia się z poszczącym, teraz zastąpiona została przez obcesowość i bezwzględny praktycyzm. Głodomór jest tyleż wzniosły, co śmieszny, tyleż konsekwentny, co obłąkańczy, tyleż

---

[21] O składnikach kategorii tragizmu pisał choćby: W. H. Sokel, *Franz Kafka – Tragik und Ironie*, München – Wien 1964; A. P. Foulkes, *The Reluctant Pessimist. A Study of Franz Kafka*, Hague 1967; W. Hilsbecher, *„Zamek" Kafki*, w: tenże, *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*, wybór i wstęp S. Lichański, przeł. S. Błaut, Warszawa 1972, s. 104-126; D. Kalinowski, *Franz Kafka a wymiary tragizmu*, w: *Problem tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 2005, s. 923-936.

[22] W polskiej kafkologii Zbigniew Bieńkowski omawiał „absurdystyczny" aspekt relacji Kafka – Camus, używając zdań typu: „Kafka i Camus, dwa bieguny tej samej sprawy". Patrz: tegoż, *Camus anty-Kafka*, w: *W skali wyobraźni. Szkice wybrane*, Warszawa 1983, s. 239-253. Ze współczesnego punktu widzenia o swoistej nieadekwatności antropologicznych wizji Kafki i Camusa pisał Tomasz Mackiewicz, *Kafka a filozofia absurdu*, w: *Poetyka egzystencji...*, s. 295-306.

[23] Używam tutaj terminu, który szeroko eksplikował Edward Kasperski w artykule: *Tragigroteska Kafki*, „Tekstualia" 2008, nr 3, s. 19-34. Z innych badaczy warto wspomnieć o: Norbert Kassel, *Das Groteske bei Franz Kafka*, München 1969; A. Rutka, *Die Funktion des Lachens und Lächelns in den Romanen von Franz Kafka*, Lublin 2002.

piękny, co oszpecony wycieńczeniem. „Nowe czasy" nie pozostawiają złudzeń: już nie „stara" wrażliwość, subtelność i cyzelowana forma będzie dominować, lecz twardość, agresywność i brutalność formy stanie się nośnikiem emocji oraz nowym obiektem pragnień publiczności. Głodowanie mogło jeszcze egzystować w „starych czasach", w nowych realiach natomiast brak już miejsca na takie egzystencjalne „ornamenty".

Śmierć głodomora nie jest w ścisłym tego słowa znaczeniu ostatnim aktem opowiadania Kafki. Sugestywną pointą jest obraz dawnej klatki głodomora z umieszczoną w niej panterą. Zwierzę – albo szerzej zwierzęcość – staje się bohaterem i wartością „nowych czasów":

> Panterze niczego nie brakowało. Smakującą jej żywność przynosili bez dłuższego namysłu dozorcy, zdawało się, że nie brakuje jej nawet wolności. To szlachetne ciało, wyposażone we wszystko, co potrzebne, tak obficie, że niemal pękała skóra, zdawało się obnosić i wolność wraz ze sobą; zdawała się ona tkwić gdzieś w zębach; i radość życia buchała z jej paszczy takim żarem, że oglądającym niełatwo było tu wytrzymać. (G. 164)



Aleksander Mroczkowski, *Babcia z wnuczką*, XIX/XX w.

Marek Szladowski
(Warszawa)

KAMIENNA MOWA STAROŚCI. POETYCKI *CASUS* WIKTORA WOROSZYLSKIEGO

Poetycka wyobraźnia Wiktora Woroszylskiego oparta jest na akceptacji i spokoju, swoistym egzystencjalnym ładzie istnienia. Takie postrzeganie rzeczywistości determinowane jest przez dwa zasadnicze myślowe fundamenty: wiarę (figura Stwórcy jako prawodawcy życia i śmierci) oraz stoicyzm (akceptacja istnienia pozbawiona skargi). Nie oznacza to jednak, iż poetycka twórczość Woroszylskiego pozbawiona jest pesymistycznych wizji. Bynajmniej, stanowią one ważne świadectwo ideowych przemian pokolenia włączonego w kluczowe światopoglądowe spory XX wieku – w tym kontekście Woroszylski może zostać nawet uznany za reprezentanta najważniejszych doktrynalnych i estetycznych sporów okresu powojennego minionego stulecia. Piętno historii, tak silnie odciśnięte na życiu i twórczości autora *Dziennika internowania*, pozostaje nieodłącznym elementem życiowego i literackiego dorobku artysty – Los i Historia, Przypadek i Wybór stanowią jedne z ważniejszych komponentów tej twórczości[1].

Jednak w poniższych rozważaniach te historyczne odniesienia pełnią funkcję dopełniających kontekstów (ich użycie właściwsze jest dla ściśle historycznoliterackich i biograficznych badań), bowiem choć niejednorodne tematycznie, obrazy poetyckie Woroszylskiego odnoszą się przede wszystkim do osobistych przeżyć i stanowią zapisy doświadczenia wewnętrznego poety. Owe świadectwa – na zasadzie kontrastu wobec chrześcijańskiej akceptacji rzeczywistości – zostaną ukazane z perspektywy indywidualnego przeżycia związanego ze sposobami doświadczania starości.

Dlaczego starość? Uznanie tego tematu za istotny element poetyckiej twórczości związane było z wyrazistą i oryginalną jego obecnością, najczęściej ujawniającą się poprzez poczucie przemijania i odchodzenia.

---

[1] Por. I. Smolka, *Poezja Woroszylskiego*, w: *Woroszylski*, pod red. I. Smolki, Kraków 1997.

Ważną wskazówką w tym względzie są choćby tytuły ostatnich tomów wierszy: *W poszukiwaniu utraconego ciepła i inne wiersze*; *Z podróży, ze snu, z umierania*; *Ostatni raz*. Właśnie owa schyłkowość i jej tematyczne warianty pozwalają na próbę zrekonstruowania mechanizmu starczego doświadczania.

Przyjęcie przeze mnie perspektywy jednostkowej, a nie na przykład pokoleniowej, oraz ograniczenie rozmaitych literackich kontekstów jest celowe. Zgadzam się bowiem z myślą francuskiego historyka idei – Jean-Pierre'a Bois:

> W rzeczywistości starość jest przede wszystkim osobistym przeżyciem każdego człowieka, a dopiero później wytworem określonego społeczeństwa czy też kultury[2].

Taka optyka motywowana jest rodzajem zadawanych pytań interpretacyjnych: jak możliwe jest doświadczenie starości i jak jest ono obrazowane. Ponadto uznaję, iż specyfika tekstów oraz problem starości z całym złożonym układem transgresyjnych odniesień prowokuje czytelnika do odczytań w duchu antropologii i filologii refleksyjnej[3]. Zatem to sam temat wymusza na piszącym postawę wręcz empatyczną.

Konsekwencją doboru tekstów jest także perspektywa badawcza, oparta na formule Józefa Tischnera „myślenia z głębi metafory" – tu oznacza ona uznanie symboli oraz metafor za dominanty tematyczne i poznawcze[4]. Bliski jest mi ponadto trop interpretacyjny, jaki proponuje Ryszard Przybylski takim oto stwierdzeniem: „Metafory są bliżej doświadczeń egzystencjalnych, aniżeli struktury logiczne"[5].

---

[2] J.-P. Bois, *Historia starości. Od Montaigne'a do pierwszych emerytur*, przeł. K. Marczewska, Warszawa 1996, s. 313.

[3] Jedną z wykładni „antropologii refleksyjnej" zaproponował W. J. Burszta: „Polega ona na tym, że autor relacjonuje czytelnikowi sprawy uwewnętrznione, poszukując, utwierdza się w swoim temperamencie i w swoich poszukiwaniach. To stałe balansowanie między opowiadanymi faktami a osobowością tego, który obserwuje i analizuje. Nie ma mowy o tzw. obiektywnym dystansowaniu się, przeciwnie – pisanie wynika z cierpienia, może ze współodczuwania nawet, a już na pewno z potrzeby interwencji". W. J. Burszta, *Posłowie. Piekło wykluczenia*, w: P. Declerck, *Rozbitkowie. Rzecz o paryskich kloszardach*, przeł. A. Głowacka, J. Kaczmarek, z posłowiem W.J. Burszty, Warszawa 2004, s. 535.

[4] Istotny wpływ na przyjęty model lektury ma także praca G. Lakoffa oraz M. Johnsona, *Metafory w naszym życiu*, przeł. i wstępem opatrzył T. P. Krzeszowski, Warszawa 1988.

[5] R. Przybylski, *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1999, s. 10.

Liryczne zapisy Wiktora Woroszylskiego[6], ilustrujące doświadczanie starości oraz przeczucie i oczekiwanie śmierci, układają się w cykl dyskretnych i zarazem bezlitosnych obrazów przemijania. Na owo symboliczne starcze imaginarium późnej poetyckiej twórczości artysty[7] składa się kilka znaczących motywów: petryfikacja człowieka i związany z tym problem mowy, poczucie chłodu-zimy oraz sen jako synonim śmierci. Wszystkie one – jako symboliczne dominanty – pojawiają się wielokrotnie w różnych tematycznych mutacjach także we wcześniejszej twórczości, wzajemnie się determinują i uzupełniają, tworząc tym samym symboliczną mapę starości. Lektura tej mapy ujawnia (pomimo wiary i stoicyzmu) dramatyczność ludzkiego istnienia, które w swojej finalnej perspektywie poddane jest procesowi wyczekiwania śmierci.

Poniższy tekst stanowi jedynie próbę wstępnego rozpoznania problemu, jest to zatem propozycja lektury wskazująca węzłowe zagadnienia i domaga się w przyszłości poszerzenia, uzupełnień i kolejnych weryfikacji.

Kamienna przemiana

Symboliczne zestawienia człowieka z kamieniem w historii wyobraźni wyrażają z jednej strony mitologiczne idee, z drugiej zaś odwołują

[6] Wszystkie przywołanie cytaty Wiktora Woroszylskiego pochodzą z tomu *Wiersze 1954–1996*, wybrał R. Krynicki, Kraków 2007. W nawiasach kwadratowych po cytacie podaję numery stron z tego wydania.

[7] Istotne znaczenie w literaturoznawczych badaniach nad problemem starości ma tzw. kategoria późnej twórczości, ulegająca często nawet genologicznemu zawężeniu do postaci na przykład „późnych wierszy". Jest ona już tak dobrze zakorzeniona w polskich badaniach, iż zyskała nawet omówienie teoretyczne (T. Kostkiewiczowa, *„Wiersze późne" jako kategoria historycznoliteracka (zarys problemu)*, w: *Wobec romantyzmu. Studia i szkice ofiarowane Profesor Danucie Zamącińskiej-Paluchowskiej*, red. M. Łukaszczyk, M. Maciejewski, Lublin 2006.). Późna twórczość jako element decydujący bierze pod uwagę czynniki biologiczne. Ważne spostrzeżenia na ten temat odnajdziemy w książce Mieczysława Wallisa *Późna twórczość wielkich artystów* (Warszawa 1975), który wprowadza między innymi rozróżnienie „stylu późnego" i „stylu starości". Patrz także: D. Zamącińska, *Słynne – nieznane. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, Lublin 1985; T. Wójcik, *Późna twórczość wielkich poetów: dramat formy*, Warszawa 2005; J. Brzozowski, *Późne wiersze poetów polskich XX wieku. Dwanaście szkiców i komentarzy*, Łódź 2007; „Polonistyka" 1999, nr 4 – numer monograficzny, poświęcony zagadnieniu późnej twórczości. Problemową kontynuacją tych badań są dwa tomy konferencyjne dotyczące zagadnienia „późnego stylu": *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, red. W. Kalaga, E. Knapik, Katowice 2002; *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, pod red. E. Borkowskiej i E. Knapika, t. 2, Katowice 2006.

się do pozakanonicznych kontekstów, niejednokrotnie tworząc mikromitologie jednostkowych interpretacji. Jak czytamy w słowniku Juana Eduarda Cirlota: „Według Etoli kamień jest również symbolem ciała, reprezentuje bowiem «stałość» wobec ruchliwości myśli, pragnień i nastrojów"[8]. Ludzkie odwzorowanie człowieka jako kamienia sięga zatem do pewnych pierwotnych wyobrażeń. Do podobnego rejestru znaczeń odwołuje się także Zbigniew Herbert:

> Kamień był nie tylko materiałem, ale posiadał znaczenie symboliczne, był obiektem weneracji, a także przedmiotem wróżebnym. Między nim a człowiekiem istniał ścisły związek. Zgodnie z prometejską legendą, kamień łączył z ludźmi węzeł pokrewieństwa. Zachowały nawet zapach ludzkiego ciała. Człowiek i kamień reprezentują dwie siły kosmiczne, dwa ruchy: w dół i w górę. Surowy kamień spada z nieba, poddany zabiegom architekta, cierpieniu liczby i miary, wznosi się do siedziby bogów[9].

Metaforyczne odczytania kamienia ukazane przez Woroszylskiego oparte są na szczególnym porównaniu, niejako łączącym obie powyższe perspektywy. Symboliczne przeobrażenie człowieka w kamień jest związane z procesem starzenia się. Ta swoista kamienna metamorfoza związana jest z szeregiem znamiennych zestawień. Co ważne, perspektywa cielesna, która – jak się wydaje – może odgrywać znaczącą rolę w tym porównaniu, nie jest dominująca. Rzeczywiste „kamienne przemiany" Woroszylskiego odbywają się w przestrzeni mentalnej starego człowieka. Widoczny brak bezpośrednich odwołań do cielesności jest ważnym interpretacyjnym tropem – definiowanie starości odbywa się zatem poprzez wewnętrzne doświadczenie. Czy oznacza to milczące odrzucenie fizycznych zmian, czy też, przeciwnie, stanowi element pogodzenia z tym procesem – autor nie daje na to odpowiedzi. Ważniejszy staje się inny problem. Problem mowy i milczenia. Połączenie sym-

[8] J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przekł. I. Kania, Kraków 2006, s. 175. Według innego definicyjnego opisu, kamień może być symbolem nieraz wykluczających się znaczeń: istnienia, śmierci, martwoty, wigoru życiowego, płodności, bezpłodności. Por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 139. Por. również: K. Kopczyński, J. Skoczylas, *Kamień w religii, kulturze i sztuce*, Poznań 2006; I. Topp, *Kamień jako symbol, czyli o wtajemniczeniu w materię*, w: *Fenomen duchowości*, red. naukowa A. Grzegorczyk, J. Sójka, R. Koschany, Poznań 2006.

[9] Z. Herbert, *U Dorów*, w: tegoż, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Wrocław 1999, s. 38. Motyw dialogu z kamieniem obecny jest w znanych wierszach Wisławy Szymborskiej i Zbigniewa Herberta.

bolu milczenia i kamiennej stałości umożliwia ukazanie człowieka w złożonym przeżywaniu świata.

***

Już się nie mienię Już niemieję
Nieuniknienie kamienieję
Wszystko zasklepia się zawiera
w kamieniu między mną i teraz
w szumie między mną i mową
w zdumieniu między mną i tobą
Kołace się w kamieniu dusza –
wielkiego dzwonu nie porusza
W żyłach kamienia iskra krąży –
wytrysnąć świeżą krwią nie zdąży
Wszystko zapada się w milczenie
w ciemne strumienie w dni stłumienie
Słowo za słowem zapomniane
w kamienną przemienione pianę
Niemo o mowy odzyskanie
modli się całym sobą kamień [208]

Bezlitosny akt przemiany w kamień pociąga za sobą w konsekwencji utratę adamicznej zdolności nazywania. Proces to tym bardziej znaczący, że dotyczy poety. Kamień jako symbol stałości w tym kontekście określa zanik, entropię mowy. I niewystarczający jest tu regularny rym utworu, który zdaje się bronić mowy i budować spójną całość wypowiedzi. Znaczące w tym kontekście jest to, że finał wiersza pozostawia nadzieję w postaci modlitwy. Jest to jednak modlitwa szczególna, bowiem milcząca, w intencji odzyskania mowy[10]. Pomimo doniosłości wyznania, brak w nim tonu skargi, ma ono formę rejestrującą i pozbawione jest wartościujących komentarzy – być może w tym właśnie tkwi

[10] W tym kontekście niezwykle wymowny jest wiersz A. Kamieńskiej *Modlitwa o bez słów*:

„[…] Szczęśliwy który może wołać krzyczeć
wyszeptać siebie w niebotyczne ucho
dotykać bezgranicznych ust
padać na upragnione piersi
Lecz komu zamiast tego dano
przestrzeń bez głosu
niech prędko wraca w kamień
niech cieszy się bezczuciem głazu
bezmodlitwą istnień wyzbytych oddechu
krwi ciała tęsknoty rozpaczy […]”.

tematyczne jądro tego doznania, w uświadomionym dramatyzmie, który nie domaga się skargi.

Obok milczenia zostaje też ujawniony inny charakterystyczny atrybut: czarna barwa, wyznaczająca kierunek, ku któremu zmierza Woroszylski. „Ciemne strumienie" zdają się wskazywać finalną perspektywę. Kolejny wiersz – bezpośrednio sąsiadujący z poprzednim – poszerza optykę wcześniejszych odczytań:

***

W coś z czego powstałem zapadam się znów,
Strzępów słów kurczowo chwytam się strzępów snów
Z palców wyślizguje się sparciała nić
W palcach rozpełzła się połyskliwe nic
Jeszcze coś zagadam gdy zapadam w sen
W pół głosu w pół losu z tych grząskich den
Jeszcze drętwiejącą podźwignę dłoń
Jeszcze schodzącą się odgarnę toń [207]

Pytanie, rodzące się automatycznie, dotyczy pierwszego wersu: z czego powstał i w co się przemienia Woroszylski? Wydaje się, że ujawniają się tu biblijne słowa ewangelisty Jana: „Na początku było słowo". Jeśli ten trop jest właściwy, to wiersz ten nadaje modlitwie kamiennej znaczenie ratującego wezwania, niemego zawołania o istnienie, które oparte jest o słowo – w tym przypadku słowo poetyckie. O ile wcześniej pojawiła się „kamienna piana", o tyle tu – adekwatnie – „strzępy słów", co odpowiada symbolicznemu, ale jednak realnemu procesowi zaniku-śmierci. Woroszylski notuje ostatnią walkę o słowo ze świadomością, iż jest ona skazana na porażkę. Starość w tym kontekście znów ujawnia się poprzez poczucie odchodzenia i tracenie zdolności poetyckiego nazywania.

Sąsiadujące ze sobą bezpośrednio zapisy stanowią jedne z ważniejszych wypowiedzi poświęconych starości. Tematyczną dominantą tych lirycznych odczytań jest proces, który prowadzi człowieka do przejęcia cech kamienia. Kamień w tym kontekście okaże się zwornikiem kilku charakterystycznych cech: chłód, utrata mowy i związane z tym milczenie. To problemy bardzo złożone i w dyskursie humanistycznym zostały już wstępnie rozpoznane z perspektywy lingwistycznej[11].

To właśnie forma poetycka jest elementem ratującym od zupełnego rozpadu, staje się próbą przezwyciężenia impasu życia. Jak ujmie to celnie Maria Janion: „[…] tylko forma pokonuje rozkład, niechlujne

[11] O problemie języka i formy w starości pisał przywołany wyżej T. Wójcik oraz, na płaszczyźnie lingwistycznej, W. Tłokiński, *Mowa ludzi u schyłku życia*, Warszawa 1990.

i niezdrane […] postępowanie śmierci, która nie potrafi zrobić niczego, co wymaga umiejętności nadawania formy”[12]. Śmierci i rozpadowi można przeciwstawić się tylko w jeden sposób: poprzez formę. Sam formalny kształt tekstu jest już niezwykle istotny. O strukturalnej przemianie późnych tekstów pisze Tadeusz Różewicz:

> Poezje chodzą w maskach. Kostiumach. Ale przychodzą lata i maski spadają. Ukazuje się człowiek. Prawdziwe jego oblicze. Ale są to utwory nieliczne. Ostatnie […]. Maski i kostiumy spadają w sytuacjach krańcowych: […] w utworach, gdzie nie obowiązują żadne poetyki, gdzie nie ma nawet śladu po „poezji” lub po tym, co nazywamy „poezją” […]. Odejście w takich granicznych sytuacjach od specjalnego języka „poetyckiego” dało te utwory, które nazywam utworami bez maski, bez kostiumu […][13].

Wobec finalnej perspektywy istnienia, poetyckie wypowiedzi Woroszylskiego są właśnie takimi utworami „bez maski”. Nie tracą jednak swojej „życiodajnej” formy, będąc jednocześnie świadectwem istnienia.

Zima starości

Trop zimna wpisuje się w symboliczny układ odniesień nawiązujący do cyklu ludzkiego życia podporządkowanego naturze. W porządku tym zima, jako pora kończąca rok, zamyka również cykl natury-życia. To motyw obecny w kulturze w różnych mutacjach. Dobrą ilustracją jego wykorzystania w ostatnich latach są choćby eseistyczne zapisy Ryszarda Przybylskiego, noszące znaczący tytuł *Baśń zimowa*. Atrybut zimna stanowi kluczowe znaczenie, buduje on bowiem system elementarnych odniesień.

W twórczości Woroszylskiego obecność tego motywu widoczna jest już na poziomie tytułu tomu poetyckiego *W poszukiwaniu utraconego ciepła i inne wiersze*, w którym znajduje się poemat o tym samym tytule. On właśnie (obok poematu *Lustro*) stanowi najważniejsze poetyckie rozpoznanie motywu zimy-zimna. Jest też znaczącym świadectwem, a w swojej emocjonalnej i estetycznej wymowie, wręcz niezwykłym obrazem. Rozpoczyna go pytające wyznanie: „Ten chłód co mnie przenika czy to / zimne palce starości biorące przymiarkę” [277]. Pyta-

[12] M. Janion, *Forma i śmierć. Mówienie o tym*, „Ogród” 1994, nr 1, s. 79-80. Por. również S. Jaworski, *„Piszę, więc jestem”. O procesie twórczym w literaturze*, Kraków 1993.
[13] T. Różewicz, *Posłowie*, w: L. Staff, *Kto jest ten dziwny nieznajomy. Wybór poezji*, wybór, układ i posłowie T. Różewicz, Warszawa 1964, s. 187, 193, 195.

nie owo rozbudowane jest w dwóch pierwszych częściach utworu i stanowi próbę wstępnej diagnozy i rozpoznania.

> Czy od dołu tchnienie
> lodowatej skorupy lat
> miazgi lutych zim
> udeptanej wyślizganej
> na szmelc
> czy chłód pobojowiska
> pogranicza między
> porzuconym ciałem bólu
> a tym co bezcielesne
> bezbolesne
> bezsilne [277]

W opozycji do tych pytań o sens zimna starości, o tę „Mroźną igłę analgetyku / wbitą w żyłę życia" [280] pojawia się ciepło życia, będące „Ostatnią nadzieją / ciepłem tlącym się / w – – – " [282]. Po tym zestawieniu następuje zasadnicze pytanie, próba diagnozy stanu przejściowego, stanu pomiędzy zimą starością a ciepłem życia, pytanie o „Chłód wielkiego pomiędzy" [283]. W tym balansowaniu pomiędzy „Przeciwległymi brzegami" [282] pojawia się wizja w „Lodowatej szczelinie", „od wzywających / wąwozów pamięci" [284, 285]. Obrazy tej wizji nie są jednorodne i jednoznaczne (pojawia się między innymi figura chłopca, będącego symbolem życia). Możliwości poznawcze są w tej wizji ograniczone „niedowidzącymi oczyma":

> w wyziębionej przestrzeni
> w miazdze pamięci
> w sobie ciemnym
> ten niezdeptany
> punkt
> oporu
> pyłek ciepła
> drobinę bólu
> może udałoby się z tego
> prawie nieistnienia
> wysunąć
> wyprowadzić
> odchuchać [286]

Wizyjna próba dotarcia do kolejnych symboli witalizmu, a zatem i ciepła, okazuje się bardzo trudna, co więcej: „W pułapce / pomiędzy dwoma prądami / krzyżującymi ostrzami / sinym syberyjskim z trzaśnię-

tej szyby / i patrzącym z zardzewiałego pułapu" [291]. Dochodzi jednak do kolejnej ważnej obserwacji, w poszukiwaniu ciepła droga wiedzie „Przez ten punkt znikomy / te wrota / w obszar znajomy jak ogród dzieciństwa" [292]. Tu zatem częściowo wyjaśnione zostaje tytułowe nawiązanie do powieści Marcela Prousta. Wkraczając w tę tajemniczą i nie do końca rozpoznaną przestrzeń należy „zostawić chłód za furtą" i „nie wstydzić się ciepła" i dotknąć śmiechu, rozpaczy, wstydu, popłochu oraz – co wydaje się nadzwyczaj znamienne – „nudy / kamiennego strażnika / i tego ogromnego co nie do dotknięcia" [293]. Status tej przestrzeni jest bardzo enigmatyczny. Pomimo tego, Woroszylski podejmuje się próby przekroczenia jej granic:

> Nie zaniedbać powinności
> Przesłać znak
> Przez mur łuszczący się ceglastym
> Rumieńcem przez ocean […]
> Nie wierzyć
> W nieprzekraczalność
> I niedoczekanie [294]

Powinność ta jest oczywista nawet:

> W chłodzie jak
> marsjański desant
> obstępującym ze wszystkich stron
> podciągającym nogi
> ścinającym głowę [294]

W szerszym kontekście utwór ten obrazuje transgresję. Jest też kolejnym etapem odczytywania starczej przemiany, w której jeden z atrybutów kamienia – chłód, zostaje poszerzony o kolejne rejestry znaczeń.

Innym poetyckim przykładem (chronologicznie poprzedzającym poemat *W poszukiwaniu utraconego ciepła*) powiązania starości z zimą i jej atrybutami jest poemat *Lustro*[14].

> Ten sypiący śnieg mojego starzenia się
> Zasypywania niepamięci słów twarzy przypadków życia
> Jest zarazem śniegiem powrotu
> Dawnych zim zdumień dźwięcznych zamieci [219]

[14] Sam tytuł utworu oraz niektóre jego wątki wyraźnie wskazują też na kategorię autoidentyfikacji. Problem ten jednak, ze względu na chęć zachowania spójności i syntetyczności wywodu, nie zostanie tu poruszony.

Tutaj z kolei wymiar starości nabiera innego rodzaju dramatyzmu, ujawnia się bowiem fizyczny balast starości:

W tej czeluści w tym ciężkim ciele
Wlokącym się włóczonym w tej cierpliwości
W tym cierpieniu w tym wyczerpaniu
W tej czerni w tej cierniowej koronie [220]

To jeden z fragmentów, w których Woroszylski ukazuje tak bezpośrednio cielesny wymiar starości. Nawet jednak tutaj ujawnia się poczucie cierpliwości – z czasem to uczucie niemal zupełnie wręcz wygasi potrzebę manifestowania fizycznych przemian. Jednak tu, w przeciwieństwie do poematu *W poszukiwaniu utraconego ciepła*, w finale utworu pojawia się równocześnie: „Rytmu rozpadu i stawania się" [235]. Na razie jednak jest pora zamarzania i starości, w człowieku zapisują się symbolicznie doświadczenia istnienia:

To ja kiedy odtaję przemówię
Szmerem zapomnianych języków tumultem bitewnym […]
I odbije się we mnie z wysokości
Pulsująca odpowiedź gwiazd [235]

Motyw powrotu pojawia się zatem w innym wariancie. W kołowej strukturze istnienia starość jest etapem wiodącym ku nowej formie bytu, w której śmierć nie jest ostatecznym unicestwieniem, a jedynie czasowym zanikiem. Jednak nie sposób z tych wręcz gnomicznych zapisów odtworzyć szerszej perspektywy znaczeniowej.

Senne widzenia śmierci

„Starość to ustawiczna senność"[15]. Owo przejmujące, bo autobiograficzne, wyznanie Ryszarda Przybylskiego zdaje się być jedną z ciekawszych metaforycznych definicji starości. Kulturowa korespondencja snu i śmierci – wszak w mitologicznym porządku Tanatos i Hypnos są braćmi – w kontekście doświadczania starości nabiera szczególnego znaczenia. W perspektywie wcześniej przywołanych symboli kamienia i zimna, odczytania motywu snu mają charakter dopełniający, bowiem wraz z ową przejmującą kamienną i zimową przemianą pojawia się kolejny stopień doświadczania starości – sen[16]. Sygnałem ujawniającym

[15] R. Przybylski, *Baśń zimowa. Esej o starości,* Warszawa 1998, s. 79.

[16] Na inny jeszcze wymiar snu w twórczości Woroszylskiego zwraca uwagę I. Smolka: „W snach wyświetlają się przepowiednie przyszłości, nawroty losu, objawia się kolisty ruch egzystencji. Sny są gęstą tkanką przeplatającą istnienie i już

więź pomiędzy snem i zimą jest na przykład wiersz *Sen i jawa*, w którym pojawia się obraz „kolczastych trzewi […] zimy / We śnie” [241]. Wyraziste zestawienie zimna i snu odnajdujemy także w wierszu o znaczącym tytule *Z kolekcji zimowej*, który opatrzony jest mottem z Williama Szekspira „Umrzeć, zasnąć”, co natychmiast buduje kolejny poziom symbolicznych odczytań:

Znowu ktoś znajomy
Umarł we śnie
To ostatni krzyk
(ostatnie milczenie)
Mody [335]

W utworze tym niejako przetworzone zostaje motto utworu: sen jest tożsamy ze śmiercią. Sen stanowi także przepustkę do wyimaginowanego, wyśnionego świata utraconego czasu.

Na skraju zasypiania
W prześwicie dzieciństwa
O krok od zasypania czarnymi
płatkami niepamięci nieczułości [225]

I kolejny zapis, pokazujący relacje pomiędzy snem a śmiercią:

Teraz
w każdym śnie odjeżdżam
To nie takie proste […]
Wszystko leci z rąk
Trzeba się pożegnać
z żywymi i umarłymi
Jak ich odróżnić
Trzeba nabrać powietrza […]
obudzić się ze snu. [213]

Kluczowe pytanie dotyczy owego „Teraz” – czym ono jest? Wydaje się, że może być to stan starczej senności, w której wyrażają się wszystkie negatywne wymiary starości[17]. Śmierć u Woroszylskiego obecna jest

---

wiadome: «Jesteś, więc śnisz», a zatem dana jest możliwość usłyszenia siebie wewnętrznego, porozumienia się ze zmarłymi i z własną śmiercią. We śnie zaczyna rozumieć [Woroszylski], że być u siebie oznacza być nie tylko w historii, w oswojonym krajobrazie, wśród znajomych duchów, lecz także we własnym ciele […]”. I. Smolka, dz. cyt., s. 50-51.

[17] Jeden z bohaterów prozy Jarosława Iwaszkiewicz w następujący sposób opisuje stan «sennej nicości»: „Przez chwilę tylko ogarnęła mnie senność, to rozkoszne uczucie, które zna tylko starość, gdy całe ciało nasze okrywa coś w rodzaju niewi-

na specjalnych prawach nienazwanej obecności i konieczności[18]. Jest w pełni naturalnym i wyczekiwanym elementem istnienia. Śmierć, owo osobliwe „to" (pisane małą literą!), ukryta jest pod maską snu.

Noc, będąca tłem dla snu, w duchowej płaszczyźnie umożliwia przejście ku wyższym stopniom bytu, jak powiada Hanna Buczyńska-Garewicz: „Noc jest czasem uspokojenia, zanikiem funkcji egzystencjalnych, prowadzącym ku zasadniczej transformacji ontologicznej. Noc też jest czasem szczególnej funkcji epistemologicznej"[19]. Także dla starego Woroszylskiego noc pozbawiona snu staje się czasem szczególnego rodzaju poznania. Dokonuje się wówczas diagnoza rzeczywistości, która prowadzi w konsekwencji do wyrażenia wniosku o potrzebie zaśnięcia, a tym samym o konieczności śmierci. Finalne wyrażenie woli śmierci, zaśnięcia dopełnia niejako obraz symbolicznych odwołań. Senna metaforyka okazuje się spośród trzech przywołanych symboli najbardziej dalekosiężna, oznacza wyrażoną wprost śmierć.

***

W perspektywie wielkich poetyckich obrazów egzystencji XX wieku projekt Wiktora Woroszylskiego wyróżnia się swoim kontrastowym zestawieniem emocjonalnej dyskrecji i estetycznej oszczędności z dramatycznym wymiarem istnienia. Wśród rozpoznanych już interpretacyjnie wizji starości – Jarosława Iwaszkiewicza, Tadeusz Różewicza czy Czesława Miłosza[20] – postrzeganie starości zaproponowane przez autora *Ostatniego razu* zajmuje w procesie rekonstrukcji poetyckich wyobrażeń przemijania ważne miejsce. Za sprawą symbolicznych odniesień Woroszylski oddaje doświadczenie starości w zindywidualizowany sposób, nadając mu własne, osobnicze piętno. Cielesność starości, która często stawała się w XX-wiecznych zapisach dominującym i tragicznym

---

dzialnej, niedotykalnej, pomyślanej tylko waty, i tak się czujemy, jakby istota nasza roztapiała się w tej wacie i powoli roztapiała w nicość. Taka senność jest zapewne przeczuciem śmierci, a ta wata, która nas otacza, to już jest nasza dusza, która częściowo wydostała się z ciała i otula je – ową czułą kolebką jej bytu – jakimś ciepłem i delikatnością".

[18] Por. W. Wantuch, *Ćwiczenia nieobecności w ostatnim tomiku Woroszylskiego*, „Polonistyka" 1999, nr 4.

[19] H. Buczyńska-Garewicz, *Noc*, w: tejże, *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*, Kraków 2003, s. 178.

[20] Interpretacyjne propozycje dotyczące problemu starości tych poetów znajdują się w tomie: *Dojrzewanie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej*, pod red. S. Kruka, E. Flis-Czerniak, Lublin 2006.

doznaniem – u Woroszylskiego – za sprawą obrazowania i języka, jest obecna pod postacią symbolicznych znaczeń kamienia. Nie obserwujemy więc bezpośrednio starczego uwiądu ciała: choroba, ból i cierpienie, choć niewątpliwie doznawane, nie znajdują wielu form wyrazu.

Nie oznacza to bynajmniej, że starość ta przybiera neutralną postać. Poematy *W poszukiwaniu utraconego ciepła* oraz *Lustro* są wystarczająco pesymistycznymi przykładami diagnozy starości. Jedną z konsekwencji kamiennej metamorfozy, której ulega stary człowiek, jest również proces deformacji języka – struktura języka odpowiada bowiem rytmowi fizjologicznych przemian starości[21]. W końcu istotny okaże się sen, będący swoistym wyczekiwaniem na dobroczynny akt zakończenia życia. Te symboliczne dominanty budują swoistą mapę starości Woroszylskiego, jest on równocześnie jej kartografem i podróżnikiem, proces doświadczania połączony będzie bowiem z aktem jego zapisu.

Lektura późnej poetyckiej twórczości Woroszylskiego, dokonana z perspektywy symbolicznych obrazów przemijania, nie pozwala na proste zbudowanie syntetycznej definicji tej starości. I nie wynika to tylko z wielości lirycznych obrazów, czy też z ich kontrastowego układu. Ciągłemu procesowi przekształcania ulegał bowiem sposób traktowania doznawanych doświadczeń: od fundamentalnych pytań o sens tego procesu, po akceptację i przyjęcie bez tonu sprzeciwu – czasem nawet te odmienne perspektywy występowały w bezpośrednim sąsiedztwie lub wręcz nakładały się na siebie.

Starość jest zatem procesem. Ważną w tym kontekście uwagę odnajduję u Sándora Máraiego, jednego z najokrutniejszych XX-wiecznych interpretatorów starości, który powiada:

> W perspektywie bliskiej śmierci niełatwo wypełnić dni sensownymi „zajęciami". „Być" jest czymś więcej, niż robić cokolwiek. Ale w starości nie istnieje już możliwość „bycia" ze wszystkimi tego skutkami. Stary człowiek to taki turysta, który nie chce „przybyć"[22].

[21] Por. na ten temat: T. Wójcik, dz. cyt.; A. Dziadek, *Starość rytmu, rytm starości*, w: *Starość. Wybór materiałów z VII Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ*, pod red. A. Nawareckiego i A. Dziadka, Katowice 1995.

[22] S. Márai, *Dziennik (fragmenty)*, przekład, oprac., przypisy i posłowie T. Worowskiej, Warszawa 2004, s. 511.

Bycie takim osobliwym „turystą”[23] to zatem uczestniczenie w procesie przemijania bez podawania w wątpliwość teleologicznego sensu istnienia i drogi, którą się przemierza. Istotną rolę w definiowaniu tej drogi odgrywa także wyobraźnia eschatologiczna, która bardzo oszczędnie, choć wyraziście ujawnia istnienie Stwórcy. Jego obecność w późnej twórczości poetyckiej jest znacząco związana ze śmiercią, której sam Stwórca staje się prawodawcą. Świadomość śmierci nie stanowi jednak dla poety poznawczego wyzwania, pełni ona bowiem rolę naturalnego finału istnienia, a w kontekście doświadczeń starości jest wręcz wybawieniem. Starość to zatem uporczywe oczekiwanie na odejście.

> Jesteście dla mnie tacy dobrzy,
> pomagacie mi jeszcze trochę pożyć.
> A ja bym chciał, żebyście pomogli
> Mi umrzeć.
> Nie ma odważnych. [337]

[23] Na temat tzw. „polityki starości” i metafory drogi w kontekście starości patrz: T. Sławek, *Trakt starego człowieka*. *Próba polityki starości*, w: *Egzystencjalne doświadczenie starości w literaturze*, pod red. A. Glenia, I. Jokiel, M. Szladowskiego, Opole 2008.

Hanna Milewska
(Warszawa)

PROGRAM NA STAROŚĆ ALEKSANDRY OLĘDZKIEJ-FRYBESOWEJ

W 1991 roku ukazuje się niewielki, przypominający rozmiarami i szatą typograficzną modlitewnik, a może raczej – kalendarzyk czy notesik, tom wierszy Aleksandry Olędzkiej-Frybesowej (ur. 1923) pod tytułem *Program na starość*[1]. Wydało go krakowskie Wydawnictwo Miniatura (którego drugi człon nazwy brzmi *nota bene* Stowarzyszenie Siwobrodych Poetów). Na ciemnoszarej okładce – srebrne litery o kroju pisma odręcznego i ilustracja, przedstawiająca kolisty wycinek z wykresu EKG. Tytułowy wiersz zamyka pierwszy z czterech zestawów-cykli wierszy, tworzących ten tomik. Warto zauważyć, że *Program...* jest dwunastym wierszem w zestawie, zaś pozostałe cykle liczą po jedenaście utworów.

Oto wiersz *Program na starość:*

jeszcze tylko pojąć bieg historii lot muchy
jeszcze tylko
nie pojąć
widzieć wnętrze gwiazdy śliwki w sadzie
spadające jak komety
jeszcze
nic nie widzieć
jeszcze się otwierać słońcu
śpiewom krzykom szeptom ostrzom
jeszcze się otwierać i otwierać
i otwierać[2]

Program na starość to zatem już szósty[3] zbiór wierszy Aleksandry Olędzkiej-Frybesowej. W chwili jego wydania autorka ma też bogaty

[1] A. Olędzka-Frybesowa, *Program na starość*, Kraków – Warszawa 1991.
[2] Ten cytat i następne, o ile nie podano inaczej: A. Olędzka-Frybesowa, *Program na starość*, dz. cyt.

dorobek jako eseistka, tłumaczka i redaktorka. Jest szczęśliwą żoną, matką dwóch dorosłych synów. Liczy sobie sześćdziesiąt osiem lat i, przekroczywszy ustawowy wiek emerytalny, zapewne dokonuje pierwszych życiowych obrachunków. Wciąż aktywna intelektualnie i artystycznie, czyni plany na przyszłość. Przyszłość, czyli w tym przypadku – starość. Jest poetką, więc to dla niej naturalny sposób dokumentowania wszelkich projektów i refleksji.

Ale jest też: matką i żoną, eseistką, redaktorką, tłumaczką i podróżniczką.

Dopóki życie trwa, starość jest rozdziałem otwartym. Czterokrotnie rozbrzmiewa czasownik „otwierać” w konkluzji wiersza-wizytówki tomu. Dwie pierwsze całostki kompozycyjne opierają się na opozycji znaczeń (pojąć/nie pojąć i widzieć/nie widzieć) oraz skali zjawisk i obiektów (bieg historii/lot muchy, gwiazda/śliwka). Nieustające napięcie między osiągnięciem celu a brakiem tego osiągnięcia, między skalą mikro a makro, codziennością a wzniosłością oznacza wibrujące istnienie. Dopóki można nieustannie wymazywać skutek działania – można działać dalej, można po prostu żyć. W dwóch pozostałych segmentach wersyfikacyjnych nie występuje taka oscylacja; wyraz „otwierać” nie ma tu swojej przeciwwagi.

Zdaniem podmiotu mówiącego, akt otwierania powinien powtarzać się bez końca, a lista wartości, na które chciałby zachować maksymalną wrażliwość, obejmuje: wiedzę (symbolizowaną w wierszu przez słońce), sztukę (śpiewy), cierpienie (krzyki), intymność (szepty) i zło (ostrza). Olędzka-Frybesowa używa słowa-klucza „jeszcze” na oznaczenie nieodgadnionego interwału czasu, który pozostał do dyspozycji jej *alter ego*. „Jeszcze” – to opozycja do „już”, czyli do fazy zamknięcia, spełnienia, bezruchu, końca. Wydaje się, że określenia „opozycja” i „napięcie” trafniej opisują intencje poetki niż termin „paradoks”, zastosowany w recenzji Adriany Szymańskiej[4]. Celowe będzie w tym miejscu przytoczyć refleksje Olędzkiej-Frybesowej na temat jej zakorzenienia w chrześcijaństwie, zanotowane pod wrażeniem kontaktu ze sztuką południowej Hiszpanii:

---

[3] Poprzednie tomy: *Okno na wiatr*, Warszawa 1963; *Powrót w korzenie*, Warszawa 1970; *Trochę więcej być*, Warszawa 1977; *Akty strzeliste Jonasza*, Kraków 1982; *Odrastanie słów*, Warszawa 1990.

[4] „Język paradoksu wybrany przez A. Olędzką-Frybesową do wyrażania prawd niewyrażalnych pełni rolę dobrego ducha tej poezji”; A. Szymańska, *Nieobecna obecność*, „Przegląd Powszechny” 1993 nr 2, s. 331.

> Nie jestem stąd. Ten punkt dojścia arabskiej cywilizacji, to odrealnione, statyczne, usypiające piękno, to nie jest mój los. Mój własny nie sama wybierałam. Wybrała go historia i nic na to nie mogę poradzić. Muszę przyjąć tę karkołomną drogę, która już od średniowiecza, jak w ogień, biegnie do coraz wierniejszej, coraz bardziej nonsensownej imitacji świata, niby ćma na własną zagładę. I która potem z determinacją zaczyna odrzucać ideał podobieństwa, rozkładać i burzyć obraz świata, dążąc do granic abstrakcji i bezprzedmiotowości, do czarnego kwadratu na białym tle. Wciąż w walce, w sprzecznościach, w napięciach. W niewiedzy na to, na co otworzy się przestrzeń opróżniona z wszystkiego, pusta, wyglądająca w przyszłość.[5]

Liryk *Program na starość* przypomina wykaz spraw do załatwienia, zapisany w terminarzu. Bezosobowa forma czasowników i lapidarność świadczą o surowej dyscyplinie, jaka narzuca sobie bohaterka tomu. Bezokoliczniki brzmią jak rozkaz wydawany samej sobie. Rzeczowość, wręcz oschłość mają ją uchronić przed rozczulaniem się nad sobą, przed pokusą taryfy ulgowej zastosowanej z racji podeszłego wieku.

Poza wierszem tytułowym, w tym tomiku słowa „starość", „stary", „starzeć się" nie występują. Pojęcie „starszeństwa", stanowiące tytuł wiersza z cyklu *Obfitość*, odnosi się do hierarchii spraw ziemskich, oglądanych z perspektywy dzikiej leśnej przyrody, nie zaś do pory ludzkiego życia. Olędzka-Frybesowa unika opisów sfery starczej fizjologii i cielesnej powłoki. Nie znajdziemy w jej tomie fragmentów tak krwistych i plastycznych, jak te oto eseistyczne uwagi o starości na obrazach Van Eycka: „To historia życia ludzkiego, zapisująca się językiem zwiotczałych tkanek, zrogowaciałego naskórka, nabrzmiałych żył, brodawek i sieci zmarszczek, dzieje myśli, zachceń i ambicji kształtujących glinę ludzkiego ciała"[6]. Dla poetki starość jest odcinkiem osi czasu, okresem między tym, co było wcześniej w życiu jej bohaterki-*alter ego*, a tym, co będzie po życiu ziemskim. Śmierć („chmury ciężkie / czarne łabędzie" – *Przeczucia*) niczego nie kończy, jest tylko przejściem między etapami egzystencji; to „niezwykła zwykłość". Taka postawa eschatologiczna to naturalna konsekwencja wiary chrześcijańskiej, z którą Aleksandra Olędzka-Frybesowa się nie kryje.

Wiatr odwraca stronice w księdze życia, a za okładką czeka pytanie: „i co dalej co potem" (*Starszeństwo*). Na razie na bohaterkę działają zrównoważone dwie siły – „przyciągania" i „odlotu". Niebawem ta druga siła zwycięży. Ale przyciąganie nie ma konotacji negatywnych.

---

[5] A. Olędzka-Frybesowa, *Z Paryża w przeszłość*, Kraków 1973, s. 220.
[6] Tamże, s. 280.

Nie kojarzy się z płaskością czy banalnością. Dotyk gleby, zapach trawy, zakorzenienie w swoim miejscu na ziemi – to wartości pozytywne, sprawiające zmysłową wręcz przyjemność. Przyroda kryje tajemnicę i nawet osoba wiekowa, z całą nagromadzoną wiedzą o świecie, nie jest w stanie jej przeniknąć. Ale w obliczu natury nie czuje lęku, natomiast czuje z nią mistyczną jedność. Chociaż podróż do nieba „niebieskiego" jest nieunikniona, w *Zaklęciach* bohaterka próbuje przedłużyć ziemski pobyt magią lirycznego wyznania: „nie dam się wypędzić z zielonego nieba gałęzi".

Człowieka młodego dręczą wyrzuty sumienia wobec rówieśników, którzy odeszli, przedwcześnie zmarli. W podmiocie lirycznym tomu, chociaż zmarli nawiedzają go w snach (na przykład Janusz, który zginął pod gąsienicami czołgu – *Inne oko ogromne*), wygasa bunt przeciwko ich nieobecności, budzi się natomiast radość z nadciągającego spotkania. Starość staje się oczekiwaniem na ponowne połączenie; kres starości stworzy drugą szansą na wspólnotę, na kontynuację urwanych ziemskich wątków.

Odcinek starości na osi biograficznej wciąż się skraca. Czasu pozostaje coraz mniej, ale człowieka jest coraz więcej. Obrósł w przeżycia i doświadczenia – „bogactwo nie do uniesienia" (*Skorupa*). Przypomina glinianą misę, pełną, ciężką, z trudem płynącą przez ocean czasu. Przyrost człowieczeństwa jest efektem aktywności jednostki i nie należy go utożsamiać z jej duchowością, jak to czyni Adriana Szymańska: „«Coraz więcej we mnie» oznacza przede wszystkim pośrednictwo umarłych, których nieobecność jako pojęcie metafizyczne powraca w tytułach i treści wielu wierszy przybierając niekiedy formę przewrotnej apoteozy […]"[7].

Główna bohaterka i zarazem podmiot liryczny wierszy nie wie, czy chciałaby jeszcze raz przeżyć *Moje zwykłe niezwykłe życie*. Nie widzi w nim nic niesamowitego i godnego podziwu, lecz z drugiej strony – indywidualność, osobność ludzkiego losu czyni go niezwykłym i wraz z upływem lat *alter ego* Olędzkiej-Frybesowej coraz lepiej to rozumie. Na starość nie przestaje się uczyć, tyle że uczy się „coraz głębszej nocy" (*Piosenka o pobieraniu nauk*), albo, tak jak w wierszu *Dzisiaj jestem ta*, chwyta wszelkie wrażenia z ekstatyczną intensywnością, wpada w zachwyt istnienia, poetyzuje rzeczywistość:

> dzisiaj jestem ta która nigdy nie umrze
> dla której południowy wiatr bije w tamburyny

[7] A. Szymańska, dz. cyt., 330.

blasku dla której iglice dziewann i konstelacje
dzikiego kminu pachną mocniej cynamonem
niż wyspy Siedmiu Mórz
                                                dla której nic
nie wynika już z niczego bo wszystko wynika
                                                z wszystkiego
która się niczego
nie nauczyła wszystkiego zapomniała
poza łakomstwem oczu zbierających biała pianę
chmur z wielkiej misy szafiru
gęstego jak miód

Starość to nie tylko rozrachunki i refleksje, lecz także bezsenność, słabość. I ból. Bohaterka traktuje go jak zwierzę, które da lub nie da się oswoić. Przyjmuje ból z pokorą, wita go co rano tradycyjnym zwrotem „pochwalony" (*Pochwalony poranny ból*). Prostym językiem wyraża prawdy elementarne. Odkrywa siłę tkwiącą w semantyce słów podstawowych, a zwłaszcza czasownika „być". W wierszu *Alleluja* bohaterka sławi fakt istnienia: „pora jest późna zatem pora jeszcze / jest". Poetka ogłasza *Powrót do przyimka „na"*, który jest „wytarty, coraz cieńszy", „nie przesłania a odsłania", odsłania perspektywę „na" coś, tak jak w tytułowym zestawieniu słów i znaczeń: *Program na starość*. W *Trzech niby-haiku* sięga po popularną ascetyczną formę poezji japońskiej.

Swoje rozważania o starości prowadzi bohaterka tomu najchętniej w plenerze – w lesie, na łące, nad rzeką, pod niebem, podczas deszczu; raczej w obecności zwierząt niż innych ludzi. Niewiele jest w *Programie na starość* wierszy nawiązujących do innych artystów i dzieł sztuki, a jeśli występują (*Nad fotografią René Chara*, *Japoński malarz*, *Madonna z Dzieciątkiem i aniołami*), nie podejmują tematu starości. Świadczą jednak o żywości zainteresowań autorki, o jej niezmiennie wysokiej formie intelektualnej. Wyjątkowy ślad w pamięci Frybesowej pozostawiło malowidło z rylskiego monastyru, przedstawiające *Sofię – Mądrość Bożą*: „była jak struna uderzana uparcie / na początku i na końcu pieśni". Opatrzność spina żywot ludzki klamrą sensu. Nadaje mu skończoną formę. Starość ma w nim do odegrania rolę kody. Namalowana postać niesie „coś spełnionego / jak ciężką gliniana misę". Powraca tu metafora biografii jako napełnianego naczynia, znana z wiersza *Skorupa*.

Ryszard Matuszewski, starszy od Frybesowej o dziewięć lat, w chwili wydania tomiku uznał jej poetyckie wpasowywanie się w starość za przedwczesne i trochę kokieteryjne, lecz zaakceptował „dobry

program": „Być wciąż na świat otwartym – tak"[8]. Programy formułuje się po to, by je realizować, ale nie wyklucza to elastyczności w podejściu do ich treści, ba, mądrość polega na tym, by, w zależności od rozwoju sytuacji, umiejętnie je rozwijać i modyfikować.

Po 1991 roku pisarka opublikowała trzy zbiory wierszy[9]. I smutna to lektura. W *Kto mówi* bohaterka zgodnie ze swoim *credo*, pozostaje otwarta na świat, ale coraz trudniej jest jej wzbudzić w sobie zachwyt czy choćby zainteresowanie rzeczywistością. Zmysły tracą ostrość, kolory zdają się blaknąć („mój pejzaż zbladły ale wciąż tęczowy" – *Obecność*), cielesna powłoka zmienia się w „wór bezwładu". Gra w poznawanie świata, zalecana w *Programie na starość* poprzez opozycję znaczeń pojąć / nie pojąć i widzieć / nic nie widzieć, zostaje zastąpiona w tomie *Wciąż inaczej* przez opozycję pozorną, gorzką, właściwie nie dającą podmiotowi lirycznemu alternatywy: „godzić się i nie godzić na co / na ciało które ruchom zaczyna mówić nie" (*Wciąż*). Świadomość, że mnóstwo jeszcze zostało do zrobienia i powiedzenia na krótką chwilę potrafi zmobilizować do walki i, tak jak dawniej, najsilniej przemawia do bohaterki witalność przyrody, tak jak w wierszu *Właśnie dlatego*:

drzewo stoi nade mną ogromny anioł
porywa za włosy i krzyczy
wstań mówi buduj jak ja
tkanki włókna i liście

Metafora życia jako budowania powraca na zakończenie tomu *Wciąż inaczej*, w wierszu tytułowym (parafrazie *Podwalin* Leopolda Staffa[10]). Tym razem jednak nie w heroicznym trybie rozkazującym, lecz w podszytym rezygnacją czasie przeszłym:

budowałam na ciszy co wygładza pióra obłokom
a tu nagle wszystko podrywa się do lotu
a tu nagle
zamęt i wiatr

[8] R. Matuszewski, *Dobry program*, „Literatura na Świecie" 1993, nr 1-2-3, s. 398.
[9] *Kto mówi*, Warszawa 1997; *Wciąż inaczej*, Kraków 2003; *Inna Europa*, Ossa 2005.
[10] Olędzka-Frybesowa dedykuje ten wiersz Staffowi. W tomie *Wiklina*, z którego pochodzą *Podwaliny*, sędziwy poeta odmładza się poprzez gruntowną przemianę swojego języka poetyckiego. Frybesowa nie ma tak radykalnych zamiarów. Słowa „zamęt i wiatr" z finałowego wersu przypuszczalnie odnoszą się do przemian politycznych w Polsce po 1989.

W lirykach z tego tomu na powierzchni zjawisk pojawia się lęk przed śmiercią, stłumiony i zracjonalizowany w dawniejszych wierszach. Bohaterka uspokaja samą siebie wewnętrznym głosem rozsądku („nie bój się to będzie taka złota strzała / przebije na wylot ból / na drugą stronę światła" – *Lęki*). W ostatnim wydanym dotychczas zbiorze Frybesowej, *Inna Europa*, *alter ego* autorki zaczyna żegnać się ze światem doczesnym. Już czekają na nią „otwarte usta ziemi", a ona, zanim się w nie zapadnie, może tylko spróbować powiedzieć Amen (*Mały żuk*). Żal będzie zostawić przedmioty, do których przywykła – „małe gruzełki bycia" (*Inwokacja*) – i podążyć za „nienazwanym światłem" (*Z okna*).

Aleksandra Olędzka-Frybesowa, dźwigając dziewiąty krzyżyk na karku, dalej realizuje swój program na starość – wciąż ma otwarte drzwi i okna na świat. Wciąż się uczy. Po ciężkiej chorobie na nowo uczy się mówić, a tworzenie poezji okazuje się najlepszą terapią. Bowiem, tak jak stwierdziła w liryku *Czy pisać wiersze* z tomu *Program na starość*: „wiersz się rodzi z niemożności i z nędzy słów".


Piotr Michałowski, *Wiarus II*, 1846 r.

Monika Jurkowska
(Białystok)

SŁOWIAŃSKA MŁODOŚĆ – RZYMSKA DOJRZAŁOŚĆ. KONCEPCJA POETY I POEZJI W LIRYCE KAROLA WOJTYŁY

Szukałem wśród tylu prawd. Przecież te rzeczy mogą dojrzewać właśnie tylko w ten sposób. Filozofia... sztuka... Prawdą jest to, co ostatecznie wypływa na wierzch jak oliwa w wodzie. W ten sposób życie odsłania nam ją – powoli, częściowo, lecz ciągle. Prócz tego jest ona w nas, w każdym człowieku. Tam właśnie zaczyna przylegać do życia. Nosimy ją w sobie, jest mocniejsza od naszej słabości...[1]

Od chwili wyboru na Stolicę Piotrową budzi Jan Paweł II zainteresowanie nie tylko jako Pasterz Kościoła katolickiego, teolog czy filozof, ale także jako poeta. Poezja towarzyszy wszystkim etapom jego życia, stanowi zapis dojrzewania w nim tożsamości: chrześcijanina, humanisty i filozofa. Twórczość Karola Wojtyły, późniejszego papieża Jana Pawła II, jest rozpięta na przestrzeni epok. Jaki wpływ na naszą analizę ma fakt, że utwory powstały na przestrzeni 65 lat życia autora[2] i kilku aż epok literackich[3]?

---

[1] *Brat naszego Boga*, wszystkie cytaty za tym wydaniem: Karol Wojtyła – Jan Paweł II, *Poezje*, *dramaty*, *szkice. Tryptyk rzymski*, Kraków 2007, s. 385.

[2] Karol Wojtyła tworzy utwory poetyckie w latach 1938 – 2003: za debiut literacki uznajemy *Renesansowy psałterz* (1938 – 1939), ponieważ wcześniejsze *Ballady beskidzkie* zaginęły, natomiast finalnym utworem jest *Tryptyk rzymski*, wydany w 2003roku.

[3] *Renesansowy psałterz* powstaje w Dwudziestoleciu, *Hiob* (1940), *Jeremiasz* (1940), *Pieśń o Bogu ukrytym* (1944) to dzieła okresu II wojny światowej, natomiast w okresie powojennym: *Brat naszego Boga* (1945 – 1950), *Pieśń o blasku wody*(1950), *Matka* (1950), *Myśl jest przestrzenią dziwną* (1952), *Kamieniołom* (1956), *Przed sklepem Jubilera* (1960), *Profile Cyrenejczyka* (1961), *Kościół* (1962), *Promieniowanie ojcostwa* (1964), *Wędrówka do miejsc świętych* (1965), *Wigilia wiel-*

Celem niniejszej pracy będzie ukazanie, jakie i jakimi metodami Karol Wojtyła budował koncepcje poety i poezji. Czy bycie poetą to powołanie? A może koncepcja życia lub nieodłączny pierwiastek wpisany w duszę człowieka? Jak współdziałają w poecie role Dawida i Piasta? Czy można pozostać słowiańskim Dawidem, przemawiając z pozycji głowy Kościoła katolickiego? Czy koncepcja poezji jest odzwierciedleniem koncepcji świata? Kim jest młody, a potem dojrzały i stary Wojtyła jako poeta?

Podstawę badawczą będzie stanowiła twórczość zarówno poetycka, jak i dramaturgiczna, ze szczególnym uwzględnieniem najwcześniejszych utworów, ujętych w zbiór *Renesansowy psałterz*[4], oraz *Tryptyk rzymski*. To one są w stanie najdobitniej ukazać podobieństwa i różnice związane z ujęciem i praktyczną realizacją zadań poety i poezji. Pozostałe dzieła będą stanowiły kanwę odniesień niezbędnych do pełnego rozumienia prezentowanych w tej pracy zagadnień.

Wędrówka do źródła

Poezja Wojtyły wypływa z nieustannej wędrówki w poszukiwaniu źródła, skierowanej w głąb świata, a przede wszystkim w duszę człowieka. Rodzi się ona ze zdziwienia nad otaczającą podmiot liryczny naturą stworzoną przez Boga i kulturą tworzoną przez człowieka. I choć, jak twierdzi Wiesław P. Szymański: „Liryka Karola Wojtyły jest (…) zjawiskiem ciągłym. Stanowi obwód zamknięty. Jej poszczególne poematy nie tylko uzupełniają się, ile wzajemnie z siebie wynikają. W tym sensie poezja Wojtyły jest obrazem pracy myśli"[5], to zauważamy obok podobieństw w prezentacji tematów pewne różnice. Inaczej Karol Wojtyła przemawia

---

kanocna (1966), *Myśląc Ojczyzna* (1974), *Rozważanie o śmierci* (1975), *Odkupienie szuka swojego kształtu* (1978), *Stanisław* (1978) i *Tryptyk rzymski* (2003).

[4] *Renesansowy psałterz* ukazał się częściowo: 1979 – *Magnificat* (w zbiorze *Poezje i dramaty*), 1995 – *Sonety i Magnificat*, oprac. S. Dziedzic, 1996 – *Renesansowy psałterz – Księga Słowiańska*, oprac. S. Dziedzic, 1998 – *Pieśń o Bogu ukrytym – Poezje słowem i światłem pisane.* Nie opublikowano wtedy *Pieśni porannej*, [*...a gdy przyszedł Dawid do ziemi – macierzy swej*], *Ballady wawelskich arkad*, *Słowa-Logosu*, *Poezji (Uczty czarnoleskiej)* i *Mousiké*. Pełny zbiór młodzieńczych utworów możemy znaleźć w zbiorze: K. Wojtyła, A. Bujak, *Renesansowy psałterz*. *(Księga słowiańska)*. *Poezje słowem i światłem pisane*, Kraków 1998.

[5] W. P. Szymański, *Z mroku korzeni. O poezji Karola Wojtyły*, Kalwaria Zebrzydowska 1989, s. 12. Zob. H. Krukowska, *„Kres jest tak niewidzialny*, *jak początek*", w: *Apokalipsa*. *Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, t. II, pod red. K. Korotkicha i J. Ławskiego, Białystok 2007, s. 693–703.

do rodaków, a inaczej do całej społeczności chrześcijańskiej, co można zauważyć, czytając *Renesansowy psałterz* i *Tryptyk rzymski.* Z czego to wynika? Wiek, doświadczenie życiowe wpływają też na sposób tej wędrówki. Elżbieta Feliksiak zauważa zmianę perspektywy, wynikającą z „rozszerzenia się, rozrastania się obszaru powołania”[6], i wyróżnia dominację we wczesnej twórczości „doświadczenia osobistego mistycznego świata”[7], które rozszerzy się na „doświadczenie dramatu osłabiającej się więzi wewnątrz przestrzeni historycznej, która zapomina o swoich początkach”[8]. Dziś jednak, mając dostęp do pełnego zbioru *Renesansowego psałterza*, możemy stwierdzić, że Karol Wojtyła już jako dziewiętnastoletni młodzieniec łączył obie formy doświadczenia.

Z jednej strony mamy subiektywne, emocjonalne podejście do zadań, jakie ma spełniać poeta, a z drugiej strony krytyczne spojrzenie na rzeczywistość[9], poszukiwanie źródła pierwotnego ładu i ukazywanie dziejowej walki ładu z chaosem w postaci metafory muzyki, o czym będzie mowa. Z całą pewnością jednak możemy stwierdzić, że podróże Wojtyły zarówno do Rzymu, jak i do Ziemi Świętej, stanowiły poszerzenie perspektywy poznawczej. Doświadczenie to ma charakter wewnętrznego odczuwania przestrzeni przez podmiot liryczny, który prezentuje głęboko religijną postawę wobec owych miejsc w utworach *Kościół* i *Wędrówka do miejsc świętych*.

Tak jak powrót do źródeł odgrywa znaczącą rolę motywu w twórczości Wojtyły, tak możemy też zauważyć, że jest on również zapisem myśli dochodzenia do źródeł... poezji! Idąc dalej tropem myśli Elżbiety Feliksiak, musimy zauważyć, że dojście do fundamentów wiedzie przez materię[10]. To z jednej strony paradoks, że to, co „namacalne”,

---

[6] E. Feliksiak, *Karola Wojtyły poetyckie powroty do źródeł*, w: *O poezji Karola Wojtyły*, pod red. tejże, Białystok 1991, s. 81.
[7] Tamże.
[8] Tamże.
[9] Karol Wojtyła korzysta zarówno z entuzjazmu, optymizmu skamandryckiego, awangardowego schodzenia w głąb metafory, dostrzega nadchodzące niebezpieczeństwo zagłady tak jak żagaryści i podejmuje zachwyt Emila Zegadłowicza nad pięknem ludowości słowiańskiej. Jednak nie godzi się na oderwanie od korzeni epok minionych: od dorobku romantyzmu, wartości chrześcijańskich, nie popada w czarną rozpacz nie tylko w latach 30., ale także w czasie wojny i okupacji, gdy giną jego przyjaciele, gdy umiera mu ojciec. To wtedy powstają dramaty *Hiob* i *Jeremiasz*, z jednej strony pełne nadziei na odmianę losu i niosące prawdę o tym, że to cierpienie ma sens dzięki odkupieniu, którego dokonał Jezus na krzyżu.
[10] Por. E. Feliksiak, dz. cyt., s. 75.

prowadzi do poznania metafizycznego, a z drugiej jest to prawda od wieków głoszona przez teologów, że do objawienia prowadzi droga przez obserwację świata stworzonego przez Boga.

Do źródła wiedzie wiele dróg: Biblia, kultura antyku, dorobek epok literackich, filozofia... Ich analizie wielu badaczy poświęciło prace[11]. Cała literatura jest siecią powiązań, oddziaływań intertekstualnych. Co jednak wyróżnia poezję Karola Wojtyły? Dokonuje on syntezy tych często wykluczających się elementów kultury w rozumieniu całego dorobku materialno-duchowego świata. Tak więc „źródło" – jak pisze badaczka – „jest miejscem wspólnym, gdzie spotykają się przyczyna i cel, początek i koniec, jest życiodajnym znakiem spotkania tego, co pragnie i tego, co może spełnić nadzieję, przez dar stwarzający więź"[12]. Jest to cel twórczości Karola Wojtyły, pisze o tym w jednym z listów do Mieczysława Kotlarczyka: „(…) nie jest Sztuka, aby była li tylko prawdą realistyczną, albo li tylko zabawą, ale nade wszystko jest nadbudową, jest spojrzeniem w przód i wzwyż (...), ma wymiar romantycznej tęczy: od ziemi i od serca człowieka ku Nieskończonemu"[13]. Tak więc nie jest przypadkiem to, że temat poszukiwania źródła został uwypuklony w *Tryptyku rzymskim*, a pytanie: „Gdzie jesteś, źródło?... Gdzie jesteś, źródło?!" staje niemal na początku utworu[14].

Impulsem do poszukiwania źródła w twórczości Wojtyły staje się zdumienie... Ta kategoria wypracowana przez Platona i Arystotelesa jest

---

[11] Zob. J. Dąbrowska, *Aluzje literackie w poezji Karola Wojtyły na przykładzie „Renesansowego psałterza"*, w: *Karol Wojtyła – poeta*, pod red. J. Głażewskiego, W. Sadowskiego, Warszawa 2006, J. Głażewski, *Kareta Leibniza*, w: tamże; M. Krzemińska, *Synteza różnych kategorii i wzorów kultury we wczesnych sonetach Karola Wojtyły*, w: tamże; M. Urbanowski, *„Widma lepszych świtań": „Renesansowy psałterz" Karola Wojtyły a poezja pokolenia wojennego*, w: tamże; W. Sadowski, *Czy Wojtyła pisał wiersze Kotlarczykiem?*, w: tamże; J. Kulka, *Odczuwanie duszy świata. Glosa o poezji i dramatach Karola Wojtyły*, Łomża 1999; G. Reale, *Karol Wojtyła. Pielgrzym Absolutu*, Warszawa 2008; S. Dziedzic, *Pieśń nie przebrzmiała. Juwenilia Karola Wojtyły*, w: *Przestrzeń słowa...*, dz. cyt.; ks. J. Ptasznik, *Źródła poetyckiej inspiracji Karola Wojtyły*, w: tamże; B. Taborski, *Chrześcijańskie inspiracje*, w: tegoż, B. Taborski, *Wprost w moje serce uderza droga wszystkim. O Karolu Wojtyle – Janie Pawle II szkice, wspomnienia, wiersze*, Toruń 2005.

[12] E. Feliksiak, dz. cyt., s. 82.

[13] *Karol Wojtyła do Mieczysława Kotlarczyka*, list z 14.11.1939r., cyt. za: L. F. Guzzetta, *Karol Wojtyła: powołanie do słowa*, w: *Przestrzeń słowa. Twórczość literacka Karola Wojtyły – Jana Pawła II*, pod red. Z. Zarębianki, J. Machniaka, Kraków 2006, s. 62.

[14] *Tryptyk rzymski*, s. 510.

natchnieniem filozofii[15] i jak twierdzi papież w encyklice *Fides et ratio:* „Bez zdziwienia człowiek popadłby w rutynę, przestałby się rozwijać i stopniowo stałby się niezdolny do życia naprawdę osobowego"[16]. To zdumienie jest inspiracją myśli. Myśl poszukuje wyrazu, a wyraz tworzy wizję. Nie jest to łatwa droga, jak pokazuje autor w poemacie *Myśl jest przestrzenią dziwną*, bo „(…) nieraz (…) w ciągu rozmowy stajemy w obliczu prawd./ dla których brakuje nam słów, brakuje gestu i znaku – "[17]. A entuzjazm zdumiewania się zostaje połączony z pracochłonnym poszukiwaniem, jak odsłania dalsza część utworu: „Jeśli cierpi z braku widzenia – to przedzierać się musi przez znaki/ do tego, co ciąży w głębi, co jak owoc dojrzewa w słowie"[18]. Będzie to jednak, jak czytamy w *Tryptyku rzymskim*, który najgłębiej dotyka tego problemu[19], przywilej człowieka. Ta zdolność „zdumiewania się" będzie rozumiana jako atrybut człowieczeństwa: „Potok się nie zdumiewa,/ – lecz zdumiewa się człowiek! "[20].

Oto tęsknota – pragnienie poznania i zjednoczenia ze Stwórcą – obecna w *Renesansowym psałterzu* w miarę upływu czasu nie ulega zaspokojeniu, lecz wraz z odkrywaniem kolejnych zdumień pogłębia się, budując przez to żywą relację z Tym, w którym „żyjemy, poruszamy się i jesteśmy"[21].

Kształtowanie się pojęcia poety

Określenie poety „słowiańskim Dawidem", sformułowane przez ks. Jerzego Sikorę[22], choć w szczególności adekwatne do analizy utworów ze zbioru *Renesansowy psałterz*, znajduje kontynuację w dalszej twór-

---

[15] Por. G. Reale, *Komentarz krytycznoliteracki do „Tryptyku rzymskiego"*, w: *Wokół „Tryptyku rzymskiego" Jana Pawła II*, pod red. A. M. Wierzbickigo, Lublin 2003, s. 38.
[16] Jan Paweł II, *Fides et ratio* 4.
[17] K. Wojtyła, *Myśl jest przestrzenią dziwną*, s. 107.
[18] Tamże.
[19] Por. S. Sawicki, *Progi*, w: *Wokół „Tryptyku rzymskiego"...*; J. Szymik, *Przekroczyć próg zdumienia*, tamże; A. M. Wierzbicki, *Pomiędzy zdziwieniem a widzeniem*, w: tamże.
[19] *Myśl jest przestrzenią dziwną*, s. 107.
[20] *Tryptyk rzymski*, s. 510.
[21] Por. tamże, s. 511.
[22] Ks. J. Sikora, *Poetyckie pieśni słowiańskiego Dawida. O „Renesansowym psałterzu" Karola Wojtyły*, w: *Poezja Karola Wojtyły. Duchowe spojrzenia*, opr. ks. J. Sochoń, Pelplin 2003, s. 86.

czości, ponieważ doskonale wyraża role, jakie ma pełnić poeta. Czy należy to rozumieć jako próbę asymilacji przez chrześcijaństwo słowiańskości albo jako asymilację przez słowiańskość chrześcijaństwa? Nie. To „promieniowanie"[23] wzajemne elementów kultury w *Renesansowym psałterzu* obecne stanie się też w późniejszych dziełach, posłuży odnalezieniu właściwej drogi do Boga i człowieka. Tylko pełnienie zadań bliblijnego Dawida gwarantuje otwarcie się na działanie Boga i przebywanie blisko Pana, a przez to możliwość przekazywania Prawdy. Natomiast pełniąc funkcję Piasta – Słowianina, który buduje wizje, czerpiąc z narodowego skarbca kultury, może wyjaśnić Prawdę w narodowym języku, a przez to uczynić ją zrozumiałą.

W *Renesansowym psałterzu* Karol Wojtyła pisze do Polaków-Słowian jako dziewiętnastoletni młodzieniec, w *Tryptyku rzymskim* przemawia z pozycji głowy Kościoła do każdego człowieka. Czym się różnią te przekazy? Zasięgiem oddziaływania i językiem. Jako młodzieniec równie dobrze mógł przekazać współczesnym językiem Prawdę o wartościach, które powinny być najważniejsze dla Polaka. Jednak poeta, być może znając romantyczny postulat uzależniania języka dzieła od rozmaitych czynników pozajęzykowych, na przykład czasowych czy miejscowych[24], za pomocą zabiegów archaizujących[25] pragnął lepiej oddać naturę słowiańskości, sięgając do korzeni języka[26].

---

[23]Z. Zarębianka, *Medytacja znaczeń. O specyfice dykcji poetyckiej Karola Wojtyły*, w: *Karol Wojtyła – poeta*, pod red. J. Głażewskiego, W. Sadowskiego, Warszawa 2006, s. 252.

[24] Por. Z. Skubulanka, *Historyczna stylistyka języka polskiego*, Wrocław 1984, s. 238-258.

[25] Proces ten obejmuje zarówno użycie archaizmów właściwych, jak i tworzenie neologizmów o funkcji archaizującej. Więcej na ten temat pisze B. Taras, *Motywy słowiańskie w poezji Karola Wojtyły*, w: *Znaleźć źródło. Twórczość literacka Karola Wojtyły – Jana Pawła II*, pod red. Z. Andersa i J. Pasterskiej, Rzeszów 2005, s. 71-80.

[26] Rozważania o języku stanowią jeden z bardzo ważnych tematów w twórczości Karola Wojtyły. Podejmuje go w poemacie *Wielkanoc 1966* i *Myśląc Ojczyzna...*, gdzie nazywa go „dachem domów", elementem, który jest wyrazem jedności i wspólnoty społecznej. I, jak zauważa K. Ożóg, język etniczny spełnia również w rozumieniu Wojtyły funkcję kulturotwórczą i stanowi znak tożsamości narodowej (por. tenże, *Ojczyzna polszczyzna – z niej się wyłaniam, w niej się zakorzeniam. Karol Wojtyła a język polski*, w: *Znaleźć źródło...*, s. 49). Nie da się nie zauważyć, że miało to przełożenie na sposób posługi papieskiej Jana Pawła II, gdy przed każdą pielgrzymką uczył się przemawiać w języku odwiedzanego kraju.

W *Tryptyku rzymskim* posiłkuje się parafrazą obrazów biblijnych, zwracając uwagę na przeżycia wewnętrzne Abrahama. Ważną rolę odgrywają w tym obrazowaniu pytania retoryczne, które nie tylko pełnią funkcję fatyczną, ale też motywują czytelnika do głębszej refleksji nad Biblią:

> Myślał może: dlaczego mam stąd odchodzić?
> Dlaczego mam opuszczać Ur w ziemi chaldejskiej?
> Czy tak myślał? Czy odczuwał smutek rozstania?
> Czy oglądał się wstecz?[27]

Zdumiewa niezwykle precyzyjna, dogłębna analiza każdego słowa w Biblii, która przechodzi w pytanie o aktualność tego przekazu dziś. Wszystko, co Bóg stwarzał, było „dobre", a tylko pełnia stworzenia była „bardzo dobra":

> Dlaczego o tym właśnie jednym dniu powiedziano:
> „Widział Bóg, że wszystko co uczynił, było bardzo dobre"?
> Czy temu nie przeczą dzieje?[28]

Poeta przyjmuje dwie postawy wobec świata. Jedną wobec Boga – to Dawid, drugą wobec „braci" – Piast. Braciom ma tłumaczyć Prawdę, zachwycać, porywać Słowem, w którym zawarte są Miłość, Wolność i Piękno, a wobec Boga staje w ciszy i zasłuchaniu:

> – I taki jestem. W uczcie, com się pławił wczoraj,
> dzisiaj przed Tobą święte rozmyślam „Kochajmy" –
> i chcę w karmazynowy młodość utkać chorał,
> i w sonety słowiańskie, i w słowiańskie psalmy. (…)
> A uciszony, pójdę znów z ciebie naczerpać,
> z tęsknot poczęta ziemi, o żywiczna wodo![29]

Zanim przyjrzymy się koncepcji poety jako Dawida i Piasta, warto zwrócić uwagę na paralelność funkcji, jakie obaj pełnią. Biblijnemu „królowi" odpowiada słowiański „władyka", tak jak „kapłanowi" – „wróżbita", a „harfiarzowi" – „gędźba". To jeszcze bardziej potęguje wrażenie „promieniowania".

---

[27] *Tryptyk rzymski*, s. 519.
[28] *Tryptyk rzymski*, s. 514.
[29] *Symphonie-Scalenia*, s. 47-48.

Dawid – król, kapłan, harfiarz[30]

„Panie, jam Dawid, syn Izai"[31] – tak brzmią pierwsze słowa wiersza-psalmu *Pieśń Poranna*, będącego wstępem do cyklu *Sonety-zarysy.* Dawid ('ukochany') – syn Jessego, biblijny król narodu izraelskiego, Pomazaniec Boży – to również legendarny autor Księgi Psalmów. Nie można pominąć znaczenia, jakie miało powołanie królewskie. Król dla Izraelitów, jako namaszczony-mesjasz, reprezentował samego Boga. Był tylko czy aż tym, który spełnia zamysły Stwórcy. To imię wybrał autor *Renesansowego psałterza* i umieścił je na początku zbioru, wskazując nam niejako kierunek interpretacji nie tylko dzieła, ale też zadań, które stawia przed sobą poeta. Utożsamił się on z postacią, która opiewa relację narodu wybranego z ich Bogiem – Jahwe. Księga Psalmów to nie tylko rozmowa człowieka z Bogiem[32]. Znajdujemy tam poetycki opis całych dziejów ziemi: od stworzenia[33], przez historię powołania Izraelitów, po ukazanie opieki Boga nad „ludem wybranym"[34]. Autor powołując się na te działania opiekuńczego Boga wierzy w Jego dalszą pomoc i Boży wymiar istnienia świata. Czy nie te założenia zrealizuje podmiot liryczny w cyklu *Sonetów – zarysów*?

„Ja jestem Dawid, jam jest pasterz –", „taka jest pieśń poranna/ Dawida – Pasterza"[35] – to nawiązanie do biografii biblijnego króla, który zanim został powołany na urząd, zajmował się pasterstwem. Czy tylko taka interpretacja jest możliwa? Myślę, że jest to misja pasterska, obecna nie tylko w Biblii[36], ale i w romantyzmie: poeta postrzegany jako wieszcz. Tak jak pasterz troszczy się, opiekuje się, prowadzi owce po właściwych drogach, tak poeta podejmuje odpowiedzialność za losy narodu, swoją twórczością wyznacza szlaki myślenia narodu, kieruje jego wzrokiem i czynami. Wiąże się z tym faktem również kreatywi-

---

[30] Ks. J. Sikora w artykule *Poetyckie pieśni słowiańskiego Dawida...*, s. 86-87, pisze o wcieleniu się w Dawida harfiarza, kapłana, proroka i pasterza.
[31] *Pieśń poranna*, s. 28.
[32] Trzeba tu podkreślić, że we wszystkich 150 psalmach nadawcą jest człowiek, a adresatem Bóg.
[33] W tym Ps 102, Ps 104, Ps 121.
[34] Choćby Ps 136.
[35] *Pieśń poranna*, s. 28.
[36] Żydzi początkowo byli plemieniem koczowniczym zajmującym się pasterstwem, w Nowym Testamencie Jezus porównuje siebie do Dobrego Pasterza.

styczna teoria wyobraźni[37]: autor utożsamia się ze swoim aktem twórczym. Tę interpretację potwierdzają słowa samego podmiotu lirycznego, który już w drugim wersie *Pieśni Porannej* wyjawia: „Piastowy jestem syn"[38]. Ta „piastowskość" podmiotu lirycznego budowana jest na otaczającej go naturze. Widać to wyraźnie w psalmie (*...a gdy przyszedł Dawid do ziemi-macierzy swej*), gdzie rodzinny krajobraz przeobraża poetę; uprzedmiotawia go – powoduje zjednoczenie z przestrzenią opisywaną: „I jam się też rozszumiał – buk między bukami".

Poeta-Dawid jest tym, który prowadzi czytelnika, odsłania mu tajemnice jak prorok, ale też i kapłan – co podkreśla Marek Skwarnicki[39] – czyli pośrednik między *sacrum* i *profanum*. Tu staje jako kapłan poetycki, a później będzie stawał jako kapłan sakramentalny z poezją na ustach[40]. Trzeba przy tym zaznaczyć, że słowa poetyckie Wojtyły nie wypływają jednak z ambicji dominowania nad innymi tylko z tęsknoty, która będzie w twórczości Wojtyły pojawiała się nieustannie: „Z ciebie jest wiosna tęsknot, wiosenne przeczucie/ i chęć, żeby w objęcia wysokiemu Niebu/ rzucić ciało swe młode (…)"[41]. Poeta niejednokrotnie prosi, by przez całe życie towarzyszyła mu tęsknota... Człowiek tęskni za kimś lub za czymś, jest to pragnienie spotkania.

Za czym winien tęsknić słowiański Dawid? Zapewne tak jak ten biblijny, za przebywaniem z Bogiem, jego błogosławieństwem, które prowadziło naród wybrany przez wieki.

Wróćmy jeszcze do Dawida z *Pieśni porannej*. Już w pierwszej strofie poleca się on Bogu: „Ty mi na sercu znak wypalisz"[42]. Znak, inaczej znamię, ma głęboką tradycję zarówno biblijną, jak i kulturową[43].

---

[37] Por. B. Dopart, *Poezja romantyczna – liryka romantyczna – liryka romantyków*, w: tegoż, *Romantyzm polski*, Kraków 1999, s. 37

[38] *Pieśń poranna*, s. 28.

[39] Por. M. Skwarnicki, *Poetycka droga papieża Wojtyły*, w: Karol Wojtyła – Jan Paweł II, *Poezje*, *dramaty*, *szkice...*, s. 14.

[40] Ten niesamowity związek widać szczególnie w *Narodzinach wyznawców*, gdzie Wojtyła jako biskup pisze nie tylko o znaczeniu sakramentu bierzmowania dla niego i dla Kościoła, ale też o roli kapłana-biskupa w tym akcie:

> Jestem szafarzem. Sił dotykam, od których człowiek winien wezbrać.
> Lecz to, co czasem pozostaje, przypomni także noc bezgwiezdną. (s.128)

[41] *(...a gdy przyszedł Dawid do ziemi-macierzy swej)*, s.40.

[42] *Pieśń poranna*, s. 28.

[43] Bóg wypalił znamię na czole Kaina, aby było symbolem dokonanej przez niego zbrodni, a także by chroniło go przed zemstą innych ludzi. W *Pieśni nad Pieśniami* Oblubienica prosi, by Oblubieniec zachował ją w swoim sercu jak pieczęć na ramie-

Jest on zobowiązaniem, dobrowolnym bądź przymusowym. W przypadku Dawida z *Pieśni porannej* jest to dobrowolne oddanie się w niewolę Bogu. Poeta zobowiązuje się wsłuchać w Boży „rym" – tym słowem określał swoje poezje Jan Kochanowski – a co za tym idzie – „psalmy słowiańskiego Dawida" miałyby wypływać z inspiracji samego Boga.

Dlaczego tak dużo uwagi poświęcamy temu jednemu utworowi? W nim bowiem Wojtyła zarysował najprostszą, najbardziej schematyczną wizję poety i poezji. Tu rodzą się kategorie, które będą rozwijane, dopełniane w dalszej części zbioru i późniejszej twórczości. Ten wiersz-psalm możemy odczytać jako najbardziej zasadniczy program poetycki. Idąc tym nurtem rozważań, dostrzegamy niezwykłą wymowę tytułu utworu: *Pieśń poranna*. Jest to nie tylko nawiązanie do tematyki *Pieśni porannej* Franciszka Karpińskiego, ale też zgodnie z powyższymi spostrzeżeniami, przymiotnik „poranna" może oznaczać też „inicjacyjna", która swoje apogeum osiągnie w hymnie Wojtyły *Magnificat*: „Poeta wykłada w nim, właściwie już w pierwszych dwóch wersach, swój projekt poezji, dla której Bóg jest jedynym i ostatecznym uzasadnieniem"[44]. Uroczyste wyznanie zawarte w *Magnificat* jest jednak rezultatem zgody na przyjęcie „znaku na sercu" w *Pieśni porannej.* Oto poeta konsekwentnie przedkłada wartości nadprzyrodzone w rozważaniach nad istotą świata: człowieka[45], Polski[46] i Kościoła[47], na które spojrzy przez pryzmat odczuć duszy spotykającej na swej drodze Boga[48]. Podsumowaniem tych wszystkich rozważań stanie się *Tryptyk rzymski*, pisany z perspektywy człowieka doświadczonego życiem i wykonywaną posługą papieską. Pozostanie on niejako testamentem, w którym jeszcze raz Jan Paweł II podkreśli potrzebę poszukiwania Boga, odnajdywania Go w świecie natury i kultury.

---

niu: jest to symbol bezgranicznego oddania, miłości. Niewolnicy mieli wypalone znaki jako symbole przynależności do pana.

[44] K. Maciąg, *Poezja i poeci w tekstach autobiograficznych Jana Pawła II*, w: *Karol Wojtyła – poeta*, s. 133.

[45] *Kamieniołom*, *Profile Cyrenejczyka*, *Odkupienie szuka twego kształtu, by wejść w niepokój wszystkich ludzi*, *Hiob*, *Przed sklepem jubilera*, *Promieniowanie ojcostwa*.

[46] *Wigilia Wielkanocna 1966*, *Myśląc Ojczyzna*, *Jeremiasz*, *Hiob.*

[47] *Narodziny wyznawców*, *Kościół*, *Wędrówka do miejsc świętych*, *Rozważanie o śmierci*, *Stanisław*.

[48] *Pieśń o Bogu ukrytym*, *Pieśń o blasku wody*, *Matka*, *Myśl jest przestrzenią dziwną*, *Brat naszego Boga*.

To poszukiwanie ma ostatecznie prowadzić do zaufania Bożej woli, jak się to dokonało w przypadku biblijnego Abrahama.

– Wobec słowa

W listach Jana Pawła II do Marka Skwarnickiego[49] pojawia się często niepokój o odbiór poezji i jednocześnie radość, gdy jego utwory są życzliwie przyjmowane przez czytelników. Co ciekawe, te same rozterki towarzyszyły zarówno przy publikacji *Renesansowego psałterza*[50], jak i *Tryptyku rzymskiego*[51]. Możliwe więc, że nie chodziło jedynie o poziom artystyczny, ale też o odbiór czytelniczy. Ta niechęć przed przekazaniem liryki czytelnikom mogła wynikać z olbrzymiej odpowiedzialności Wojtyły za Słowo, które ma nieść w sobie Prawdę. Ale nie tylko. Utwory uzewnętrzniają intymne przemyślenia poety. Jest to szczególnie widoczne, gdy jest on już księdzem. Czy to powołanie ma wpływ na jego podejście do Słowa? Dariusz Kulesza uważa, że tylko częściowo:

> Sakramentalne kapłaństwo jest stygmatem bezwzględnym, dotyczy całego człowieka. Nie można przestać być księdzem, gdy pisze się wiersze. Przecież zarówno ksiądz, jak i poezja żyją słowem. Różnica polega na tym, że Słowo, którym żyje ksiądz, pisane jest wielką literą, a słowo, którym żyje poezja... Chwileczkę, akurat tak się składa, że literatura polska (nie tylko za sprawą Romantyzmu) myśli o sobie w kategoriach, które wymagają wielkiej litery[52].

---

[49] *Pozdrawiam i błogosławię*, listy prywatne papieża do druku podał i komentarzem opatrzył Marek Skwarnicki, Warszawa 2005.

[50] Możemy o tym przeczytać w korespondencji Papieża do Marka Skwarnickiego z dnia 18.09.1979: „Myślę, iż sam fakt niepublikowania tych pierwszych jest już wskaźnikiem, iż autor uważał je za utwory nie dość dojrzałe, za próby" i 10.11.1998: „Jeśli chodzi o *Renesansowy psałterz*, to oczywiście, że przypominam sobie ten utwór i myślę, że Panowie razem z Jerzym Turowiczem dobrze postąpiliście, nie umieszczając go ani w pierwszym, ani w drugim wydaniu *Poezji i dramatów* (tamże, s.17, 158).

[51] „*Tryptyk rzymski* z pewnością wpisuje się w Pańską – i moją również – biografię. Niegdyś, po 16 października 1978, podjął się Pan wraz z Jerzym Turowiczem wydania moich poezji i dramatów z czasu przed pontyfikatem. *Tryptyk rzymski* zawdzięcza Panu bardzo wiele, poczynając od tytułu. Nie ujrzałby prawdopodobnie światła dziennego, gdyby nie Pańskie doświadczenia i wiedza o tym, czym jest poezja. Jestem Panu bardzo wdzięczny" (tamże, s. 196).

[52] D. Kulesza, *Pożegnanie z miastem. Szkice, artykuły, recenzje nie tylko o książkach*, Białystok 2006, s. 189-190.

Na Karolu Wojtyle ciąży więc nie tylko odpowiedzialność kapłana za Słowo, ale też... humanisty. W trzeciej części *Symphonie-Scalenia* zatytułowanej *Słowo-Logos* poeta wskazuje na związek kapłaństwa i Słowa. Karol Wojtyła odkrywa go już w antycznym rozumieniu misji aktora w czasie misteryjnych Wielkich i Małych Dionizji:

> Kapłana trzeba słowom ofiarnym. –
> (…) – Jam człowiek-aktor.
> Włos mu się rozsuł po barkach starczych –
> on słowem władał, a nie frymarczył[53].

W tym oktostychu pisanym dziesięciozgłoskowcem w celu pokazania, jak ważnym tematem jest Słowo, które ma funkcję sprawczą, zauważamy połączenie funkcji kapłańskiej z funkcją greckiego aktora. Skąd ten związek? Grecja słynęła z mówców. To tu narodziła się retoryka, która była wykorzystywana nie tylko na scenie politycznej, ale także na *proskenionie* i *orchestrze* teatru. Dbanie o jasność, brzmienie i semantyczne przesłanie świadczyło o szacunku, jaki mieli starożytni dla słowa. Strofa ta stanowi wprowadzenie do rozważania oraz przypomnienie genezy biblijnego Słowa-Logosu[54].

Wojtyła dokonuje w tymże poemacie „translacji" *Prologu* Ewangelii według św. Jana na język staropolski. W tej parafrazie Jan zostaje porównany do rzeźbiarza, który: „wykował: Myśl swą i Słowo swoje –/ i dłutem zaklął, spiżowym znojem"[55]. Co ważne, także Jezus został w tym utworze nazwany: „Rzeźbiarzem Wszechmocnym", wykazuje to przekonanie poety o podobieństwie aktu Wcielenia (jako ukoronowania aktu stworzenia) do ludzkiego niedoskonałego aktu nadawania Boskiemu Słowu kształtu ludzkiego słowa. Prawda Wcielenia Syna Bożego jest dla podmiotu lirycznego najważniejszym dowodem na ogromną wagę Słowa-Logosu, dlatego też zauważamy we wszystkich jego utworach poetyckich hierarchię słów, bo znajduje się w nich: „Słowo ostateczne, odwieczne pierwsze. Ukrywa się w nim On. Karol Wojtyła w swojej religijnej poezji nie nadużywa tego słowa. Posługuje się nim zaledwie kilkakrotnie"[56]. Ta wypowiedź badacza wymaga jednak uzupełnienia. Także wartości fundamentalne, filary cywilizacji Wojtyła

---

[53] *Symphonie-Scalenia*, s. 57.
[54] Zob. K. Maciąg, *Poezja i poeci w tekstach autobiograficznych Jana Pawła II*, w: *Karol Wojtyła – poeta*, s. 134.
[55] *Symphonie-Scalenia*, s. 58.
[56] W.P. Szymański, *Z mroku korzeni...*, s. 21.

pisze wielką literą: Prawda, Słowo, Piękno, Wolność[57]. Takie podejście do Słowa wynika z podjętych jesienią 1938 roku studiów polonistycznych, o czym wspomina papież po latach:

> Pierwszy rok studiów skierował moją uwagę w stronę języka. Studiowaliśmy gramatykę opisową współczesnej polszczyzny, z kolei gramatykę historyczną ze szczególnym uwzględnieniem języka starocerkiewnosłowiańskiego. To wprowadziło mnie w zupełnie nowe wymiary, żeby nie powiedzieć w misterium słowa[58].

Proces przechodzenia myśli w słowo to nie tylko brzmienie, którym włada poeta jako Dawid-Harfiarz – to Boski dar: „tu melodią łaskawą Pan mej duszy dotknął” [59]. Wszystkie utwory Karola Wojtyły oscylują na granicy „muzyczności”. Możemy ją rozpatrywać w trzech wymiarach: po pierwsze – jako motyw przewodni utworu: *Symphonia*, *Mousiké*, po drugie – jako muzyczność zapisaną w etymologii gatunku (psalm, hymn, ballada, sonet, poemat symfoniczny) i po trzecie – jako rytmiczność (pojawia się ona szczególnie w wierszach-poematach sylabicznych: *Magnificat*, *Symphonie-Scaleniach: Poezja*, *Słowo-Logos*). Wszystkie te wymiary „muzyczności” dążą do pokazania jedności, doskonałości i pełni, przybierają z czasem kształt narodowego tańca-poloneza, do którego zapraszana jest natura (pejzaż, ludowość) i kultura: tradycja antyczna, kultura judeochrześcijańska (Dawid) i słowiańska (średniowieczny gotyk i renesans Złotego Wieku), które choć zazwyczaj są przedstawiane na zasadzie kontrastu, to w tych utworach stanowią syntezę doświadczenia – Słowianina-Polaka.

Ponadto muzyka jest kojarzona z pojęciem harmonii i ładu. Wprowadza w wymiar kosmiczny, jest miejscem walki dobra ze złem. W *Mousiké*, która stanowi II część *Symphoni-Scaleń*, zauważamy dwa rodzaje muzyki: natury i kultury. Muzyka natury wypływa z głębi ziemi, jest to muzyka wiatru, tętent koni, burza itd. W wierszu zmienia się intonacja dzięki przeplataniu głosek nosowych z dźwięcznymi i „j”.

---

[57] „O wyczuleniu na słownictwo aksjologiczne świadczy lista słów kluczowych dla duchowości młodego studenta polonistyki, słów zapisywanych zawsze wielką literą. Na tej znamiennej liście oprócz najważniejszego słowa Bóg znajdują się następujące: Wiara, Nadzieja, Miłość, Dobro, Piękno, Prawda, Pokora, Łaska, Nauka, Sztuka, Poezja, a także Ewolucja, Postęp, Ojczyzna, Naród, Kultura Narodu oraz Życie i Macierzyństwo” – R. Przybylska, *Uwagi o języku listów Karola Wojtyły do Mieczysława Kotlarczyka*, „Język Polski”, 2004/2, s. 87.

[58] Jan Paweł II, *Dar I Tajemnica*, s. 10.

[59] (*...a gdy przyszedł Dawid do ziemi-macierzy swej*), s. 41.

Utwór jest niezwykle dynamiczny. Impulsem do refleksji staje się jednak muzyka kultury: gra górala, później słyszymy melodię przyrody, która wywołuje wyznanie poety, wprowadza go w stan harmonii i zjednoczenia z ziemią, bo przecież narzędzie, jakim włada: Słowo, wpisuje się w tę muzykę, próbuje ją zapisać: „Ziemi wnętrz to muzyka –”[60], „Gra Natura –”[61]. Podmiot zestawia muzykę niebios z muzyką ludową, z muzyką i śpiewem górali. Dlaczego takie zestawienie? Dla pokazania kontrastu, znikomości ludzkich zdolności? Nie. To właśnie górale najpiękniej współpracują z Boską muzyką. Echo, które niesie tę muzykę, sprawia, że ma ona znamiona Boskości. Muzyka to też sposób łączności z Bogiem, ta łączność ratuje świat przed zagładą:

> O jesteś znowu, święta łączności –
> Muzyko – Melodio – Muzyko!
> Wywiedź ścieżkami w górę Miłości.[62]

Harmonię i ład burzy zło: oto mamy wrażenie, że pojawia się wojna, w górze słyszymy jej oddźwięki. Przynosi ona ból i rozpacz: „zniszczenie niesie”[63]. Powstaje dramatyczne pytanie: czy to już koniec, czy zło może przynieść Apokalipsę? Nie. Oto połączone siły muzyki natury i kultury pokonują chaos zła:

> – Zagrajcie, miechy, trąby, organy,
> w gotyckim, chóry kościele!
> Grać z wami będą na chwałę Pana
> i chrząszcze, słowiki i trzmiele.[64]

Także w *Balladzie wawelskich arkad* muzyka musi się zmagać ze złem, tym razem koncert Chopina jest impulsem do rozważań na temat historii, który łączy dzieje Izraela z historią Polski i śmiercią męczeńską św. Szczepana.

W *Tryptyku rzymskim* muzyczność wypływa z brzmienia słowa. Poeta oddaje nie tylko rytm „zstępującego” potoku i otaczającą ciszę wersami tonicznymi i zmienną długością wersów, ale również anafory,

---

[60] *Symphonie-Scalenia*, s. 51.
[61] Tamże.
[62] Tamże, s. 54.
[63] Tamże, s. 53.
[64] Tamże, s. 54.

refreny, amplifikacje wprowadzają wrażenie „zstępowania" w głąb Biblii[65].

– Relacja Bóg – Dawid

Funkcja poety jako kapłana i proroka nakłada na niego konieczność pośredniczenia, łączenia: Bóg objawia mu Prawdę (ten „rym" z *Pieśni porannej*), którą on przedstawia ludziom („żniwa" z *Pieśni porannej*). Poeta jako reprezentant tej zbiorowości słowiańskiej przemawia w jej imieniu i jednocześnie przekazuje objawienie otrzymywane od Boga. Podmiot liryczny zwracając się do Pana jest jak naczynie otwarte na Jego Słowo: „O ulep ze mnie, Święty, dzban natchniony ulep!/ Żebym mógł w strumień zebrać tęsknoty stworzenia"[66].

To z Boga wypływa też wiarygodność poetycka. Koncepcja poety jako Dawida wiąże go bardziej ze Stwórcą (znak namaszczenia) i pozwala mu odczytywać Prawdę:

> (...) Nie! Moja pieśń nie kłamie jakichś żądz i tęsknot.
> Lecz jam myślą napełnił i wizją zapalił
> ciebie – urno źródlana – promienista wnęko.
> Chrystus. Czasy ku niemu wyciągają ręce. –
> Ja patrzę w czasy. Widzę, że ON jako symbol
> i jako Prawda Istna i Jemu są wieńce,
> plecione z moich myśli i z sonet, i z nimbów[67].

W całej twórczości podmiot liryczny, zwracając się do Boga, najczęściej używa określenia „Pan" i zaimków: zwrotnego „On" oraz nieokreślonego „Ktoś". W *Renesansowym psałterzu* czasami pojawia się określenie hebrajskie „Eli" (*Sonet VI*, *Magnificat*). Związane jest to zapewne ze znajomością przez Karola Wojtyłę kultury żydowskiej[68]. Tymi zwrotami posługuje się poeta jako Dawid. Natomiast, gdy poeta wchodzi w rolę Piasta, pojawiają się peryfrazy: „Ty jesteś najwyższą Harmonią"[69], „Pan nad Pany"[70], „Ojciec wielkiej Poezji"[71] (renesanso-

---

[65] O sposobach wprowadzania „muzyczności" w *Tryptyku...* pisze: M. Tomaszewski, *Otwierają się nocą okna*, w: *Wokół „Tryptyku..."*, s. 147-148.
[66] *Symphonie-Scalenia*, s. 45.
[67] Tamże.
[68] Żaden pobożny Izraelita nie wzywał imienia Boga bez uroczystej sposobności. Był bowiem zakaz (II przykazanie Dekalogu) używania imienia Jahwe, dlatego czytając Pismo Święte, zastępowano je zwrotem Elohim, Eli, Adonai…
[69] *Symphonie-Scalenia*, s. 51.
[70] Tamże, s. 52.

we *Divina poesis!*), „Sprawca Wiedzy anielskiej"[72]. Związane jest to zapewne, z próbą przybliżenia Boga kulturze słowiańskiej, znalezienia takich określeń, które będą bliskie Słowianinowi. W *Tryptyku rzymskim* oprócz, „Dawidowych określeń": „Stwórca", „On", „Ciebie", występują „Piastowskie określenia": „Widzący", „Niewypowiedziany", „Samoistne Istnienie", „Komunia Osób", „Głos", które przybliżają Boga do kultury europejskiej, będące peryfrazą natury Boga.

Bardzo często poeta przywołuje Chrystusa. W *Sonecie XIV* pojawia się takie określenie jak: „tkliwy Pelikan"[73], którego konsekwencją jest kolejne określenie – „Miłość"[74]. Jezus jako nieskończona Miłość jest bliski człowiekowi: „przy drogach się miłosiernisz"[75]. Użyty w tym wyrażeniu neologizm potęguje wrażenie przybliżenia Boga do człowieka; wskazuje na łatwą dostępność łaski Bożej Miłości. Chrystus został tu też określony jako „Snycerz"[76]. Określenie ma głębiej unaocznić istotę Boga Wcielonego i poświęcenie jakiego dokonał, a także pokazać ciągłość i znaczenie krzyży jako symboli, zgodnie z chrześcijańskim rozumieniem symbolu jako znaku zawierającego w sobie metafizyczną Prawdę[77]. Ten zwrot konotuje z takimi określeniami, jak wspomniany wcześniej „Rzeźbiarz" czy „Świątkarz" z *Magnificat*, które odnoszą się do Boga-Stwórcy.

Wielokrotnie w prezentacji Jezusa wykorzystywana jest topika solarna. Bywa ona częstym motywem w ukazywaniu Chrystusa jako tego, który pokonuje mroki śmierci, jako „światłości świata": „O spłyń anielską jaśnią nad przepastne topiele!"[78]. Motyw światła jest szczególnie

---

[71] *Magnificat*, s. 63.

[72] Tamże.

[73] Symbolika pelikana ma bardzo głęboką tradycję kulturową. Według tradycji to był ptak, który zabijał własne dzieci, rozdzierał swoją pierś, a krew, która z niej wypływała ożywiała pisklęta. Chrześcijaństwo posługiwało się tym symbolem w odniesieniu do Jezusa jako tego, który dzięki swojej śmierci „ożywił ludzkość" (Por. S. Kobielus, *Bestiarium chrześcijańskie*, Warszawa 2002, s. 255-258).

[74] *Sonet XIV*, s. 37.

[75] *Sonet XV*, s. 38.

[76] Tamże.

[77] W ujęciu humanistycznym symbol to „motyw lub zespół motywów w dziele literackim pełniący funkcję znaku odnoszącego się do innej, nieukazanej bezpośrednio sfery rzeczywistości"(*Słownik języka polskiego*, Warszawa 2007); brak w humanistycznym symbolu sprawczej funkcji słowa.

[78] *Sonet VI*, s. 33.

często używany w opisach przeżyć mistycznych[79] i opisach eucharystycznych: „W tobie się świt odbija, rozżarzony Chrystus, /wstający promienistą Hostią w twej monstrancji"[80].

„O TY! Renesansowy i gotycki Boże!" – taką apostrofę kieruje do Chrystusa podmiot liryczny w *Symphoniach-Scaleniach*. Wskazuje w ten sposób na Stwórcę jako tego, który wprowadza harmonię, tytułowo: „scala".

Pojęcie „przyjaciel"[81], jak pokazuje *Sonet XIII*, nie ogranicza się tylko do osoby Jezusa. Tym określeniem liryk zwraca się też do Ducha Świętego. Przy opisie Karol Wojtyła korzysta też z przedstawień zakorzenionych w kulturze chrześcijańskiej już u samych początków: wiatr, ogień, „Ptak Gołębica" [82].

Czy zatem słowiańskość nie pozwala zwracać się do Boga? Nie. Nie należy się wyzbywać swej kulturowej tradycji, wręcz przeciwnie, trzeba zapraszać Boga do trudnej nieraz rzeczywistości. Widać to najlepiej w *Profilach Cyrenejczyka*, gdzie podmiot rzeźbi sylwetki ludzi, które uzyskują pełnię człowieczeństwa w zetknięciu z „Nim"[83]. Spotkać „Go" można tylko wtedy, gdy się rozumie słowo, które „On" kieruje do człowieka na przestrzeni dziejów. Wzorem komunikacji człowieka z Bogiem jest Abraham, który jak pisze Wojtyła w *Wędrówce do miejsc świętych:* „Wewnętrzne miejsce spotkania przyniósł w sobie do tych miejsc zewnętrznych, na których cała ziemia stała się ZIEMIĄ, czyli MIESZKANIEM. Abraham, widomy początek nowego Adama"[84].

Już jako Papież pisze w *Tryptyku rzymskim*, że każdy z nas musi stać się Abrahamem – ‘tym, który uwierzył wbrew nadziei', który w swym życiu-wędrówce musi rozpoznać (*Tres vidit et unum adoravit*) Głos, który przemawiał we wszystkich utworach Karola Wojtyły, aby na koniec zatrzymać się na progu nie samej tylko Kaplicy Sykstyńskiej:

---

[79] Zauważamy to m. in. w tytule II części *Pieśni o Bogu ukrytym: Pieśń o słońcu niewyczerpanym.*
[80] *Symphonie-Scalenia*, s. 42.
[81] Zwrot również obecny w *Pieśni o Bogu ukrytym.*
[82] *Sonet XIII,* s. 37. Gołębica ma niezwykle bogatą symbolikę kulturowo-religijną. Występuje w Starym Testamencie, jednak apogeum osiąga jako symbol Ducha Świętego. Stanowi nie tylko atrybut antycznych bogiń, symbol pokoju czy duszy, ale jest też... atrybutem króla Dawida! A „symbolizuje (…) moc Boskich inspiracji, odnoszonych do Dawida jako poety, proroka, króla" (S. Kobielus, *Bestiarium chrześcijańskie*, s. 102-108).
[83] Zob. *Profile Cyrenejczyka*, s.118-127.
[84] *Wędrówka do miejsc świętych*, s. 140.

– Zatrzymaj się –
Ja noszę w sobie twe imię,
to imię jest znakiem Przymierza,
które zawarło z tobą Słowo Przedwieczne
zanim stworzony był świat.
Zapamiętaj to miejsce, kiedy stąd odejdziesz,
Ono będzie oczekiwać na swój dzień – [85].

Piast – władyka, wróżbita, gęślarz[86]

W tym przypadku słowo „Piast" nie powinno być tylko utożsamiane z legendarnym władcą Polski. Jest ono tu symbolem prasłowiańskości i słowiańskości renesansu, romantyzmu i Młodej Polski: uosobieniem przywiązania do ziemi, serdeczności. Piast to ten, który pamięta o swoich korzeniach, rozumie je i kultywuje: „Oraczy ja kmieć jestem, Piast jestem serdeczny,/ miłościwy władyka miodopszennej roli"[87].

Pełni on urząd przywódcy. Nie można tu nie wspomnieć o rzeczowniku „władyka". Jego funkcja jest dwuznaczna – jak zaznacza Stanisław Dziedzic – bo „władyka w tradycji słowiańskiej, zwłaszcza wschodniej, oznacza biskupa. Ale słowo to posiada inne znaczenia, wywodzi się bowiem znaczeniowo od włodarzenia, władania"[88]. Znając Wojtyłowe dążenie do oddania istoty słowa, powinniśmy przyjąć to drugie znaczenie za najbardziej adekwatne i oddające istotę Piasta.

Poeta w roli władyki – jak ukazuje *Sonet II* – jest budowniczym, scalającym: „Lecz oto jest poeta-piastowicz-kołodziej/ niech pobuduje mosty, drogi wskroś zatraty"[89]. W dalszej części tegoż utworu podmiot wyjaśnia, że „Wznosić tedy poczynam młodzieńczy most Dążeń: / Budowla kaskadami upiętrzona w górę"[90]. Nie jest to jednak łatwe zadanie, artysta jak rzemieślnik: „ten takt słowom kułem"[91]. Tak więc z pojęciem poety jako Piastowicza łączy się fakt ciężkiej pracy.

---

[85] *Tryptyk rzymski*, s. 523.
[86] Ks. J. Sikora we wspomnianym wcześniej artykule *Poetyckie pieśni słowiańskiego Dawida...* również wskazuje na objawianie się pewnych cech słowiańskości w byciu wróżbitą i gęślarzem.
[87] *Symphonie-Scalenia*, s. 42.
[88] S. Dziedzic, *Pieśń nie nabrzmiała. Juwenilia Karola Wojtyły*, w: *Przestrzeń słowa...*, s. 47.
[89] *Sonet II*, s. 30.
[90] Tamże, s. 31.
[91] Tamże.

Podmiot liryczny okaże się też wróżbitą. Jako wróżbita wchodzi w dzieje, szukając istoty słowa. Proces ten, rozpoczęty w *Renesansowym psałterzu*, będzie kontynuowany w *Wielkanocy 1966* i *Myśląc Ojczyzna...* Jego funkcja wyraża się w formie budowania wizji, jak twierdzi Giovanni Reale, przybliżających filozoficzne i teologiczne pojęcia[92].

Zadania wróżbity łączą się ściśle z rolą gędźbiarza, który nadaje obrazom wymiar artystyczny. Jako „Słowiański trubadur"[93] poeta chce wychwalić piękno kultury i tradycji słowiańskiej, sięgając do obrazów bliskich tradycji sarmackiej: uczty szlacheckiej, świętowania Sobótki.

Te obrazy-wizje wznoszą świątynię ducha, z którego będą czerpać pokolenia. I to właśnie poetę-Dawida wypełnia dusza słowiańska:

> Z niej się buduje ten tęsknoty kościół,
> z niej. Matko moja, oto ci wyznam
> budowę mą i tęsknot ci odkrywam wieko
> i co się wali na mnie, ten słowiański nawał[94].

– Dusza słowiańska

W duszy słowiańskiej – jak pisze ks. Jan Machniak – „dokonuje się zjednoczenie natury i łaski"[95]. Jak należy rozumieć to określenie? Najlepiej wyjaśnia to metafora budowli. To przede wszystkim „budowla tęsknot"[96], ma ona rodowód „z dębowych, drzewnych zadum"[97], jest też „wpatrzeniem w Piękno,/i jesteś żądzą raju"[98]. Wojtyła porównuje duszę słowiańską do świątyni – gontyny, kościoła – w której:

> Jest w tobie wolność i rozhasanie warchołów leśnych – świerków,
> jest kasetonów chmur sklepienie, – zieloność drzewnych skłonów,
> a ponad tę odwieczną wolność masz białość modlną wierchów
> i zamyślenie strzeliste w harmonii ostro łuczastych tonów[99].

Ten fragment pokazuje naturę drzemiącą w duszy słowiańskiej – świerk, którym jest przepełniona, i, co ważne, jest wyraźnie skierowana

---

[92] Por. G. Reale, *Komentarz krytycznoliteracki do „Tryptyku rzymskiego"*, w: *Wokół „Tryptyku rzymskiego"...*, s. 35.
[93] S. Dziedzic, dz. cyt., s. 40.
[94] *(...a gdy przyszedł Dawid do ziemi-macierzy swej)*, s. 41.
[95] J. Machniak, *Modlitwa w młodzieńczych poezjach Karola Wojtyły*, w: *Przestrzeń słowa...*, s. 77.
[96] *Sonet VIII*, s. 34.
[97] Tamże.
[98] Tamże.
[99] *Sonet IX*, s.34.

ku górze: strzelista jak wieże gotyckich katedr. Poeta myśli o kulturze drzemiącej w tej duszy, której fasadę stanowi antyczna postać kariatydy, podtrzymującej na swej głowie dach budynku. Cokół duszy stanowi renesans, który jest tu ukazany w wymiarze horyzontalnym – to szeroko zakrojona myśl epoki, która jednak swoje ujście znajduje w wymiarze wertykalnym: „myślą ponad kariatyd barki ku gwiazdom strzelasz ranom,/ tęsknotą i wolą Piękna niebiański ściągasz przepych”[100].

Symbolem tej duszy – jak pokazuje *Sonet X* – jest również Wawel, który łączy w sobie gotycką katedrę z renesansowymi kaplicami Zygmuntów „jak jednych rąk melodia, jak symfoniczny pralud”[101].

– Piast – szlachta

Funkcja Piasta zbliża go bardziej do człowieka, do współbraci, a jednocześnie wymaga od niego znalezienia właściwego języka, aby oddać Myśl Prawdy. „Swojskość” ma wpłynąć na uznanie wiarygodności jego przekazu. Autorytet pisarza, który zasługuje na zaufanie. Z czego ono wynika? Wspólne korzenie poety-Piasta i tych, do których przemawia, to jeden z ważkich argumentów. W *Symphoniach-Scaleniach* czytamy:

Bo wasz jestem, wasz jestem, sercem jestem całym-

Słuchajcie moich pieśni, słuchajcie mej mowy!
Takim wam jestem przelewny i takim jest wdały,
i taki sercem szczery, i – karmazynowy.[102]

Drugi obraz wyłania się z symboliki dębu: „Na Litwie, a zapewne także we Frygii wierzono, że mężczyźni pochodzą od dębu, w Rzymie zaś cały ród ludzki wyprowadzano z tego drzewa”[103]. Dąb to także siła i *axis mundi*[104]. Znaczenie symboliki drzewa Wojtyła tłumaczy w *Wędrówce do miejsc świętych* i *Wigilii wielkanocnej 1966.* W pierwszym utworze drzewo – Jedno Drzewo – to symbol Boga. W drugim poemacie drzewo to symbol Polski, ale tej słowiańskiej, która musiała doznać zranień, gdy przyjmowała chrześcijaństwo. Musiała wyrzec się bożków, obyczajów. Powiada jednocześnie, że potrzebne było to cierpienie (gdy

---

[100] Tamże.
[101] *Sonet X*, s. 35.
[102] *Symphonie-Scalenia*, s. 42.
[103] A. M. Kempiński, *Słownik mitologii ludów indoeuropejskich*, Poznań 1993, s. 100.
[104] Por. tamże.

szczepi się drzewo), ponieważ cel, który widział tylko ogrodnik – nowe owoce – warty był tego poświęcenia.

> Tum snuł się, tum pojął zadumę
> Słowiańskich dębów, brzezin. Tu pieśń moja pierwsza,
> jako łan obrodziła, żem poczuł się tumem,
> w którym rozpalić trza, trza rozpłomienić ogień –
> Wśród twoich ścieżyn kwietnych biegałem jak pasterze,
> ziemio moja rodzima – i łączyłem z Bogiem
> drożyny twe pagórne, i pleniłem chwasty,
> i umiatałem szlaki jasne Idącemu[105].

W tym fragmencie utworu *(...a gdy przyszedł Dawid do ziemi-macierzy swej)* słyszymy osobę doświadczoną, jest to jej hołd złożony ziemi. Występuje tu ciekawe porównanie poety do tumu-świątyni. Polisemia słowa „tum" (zaimek „tum" – „tu" i rzeczownik „tum" – świątynia) może być interpretowana jako poczucie zjednoczenia z ziemią i jednoczesne jej sakralizowanie. Mowa tu o prawiecznym związku między ziemią i człowiekiem, powstającym z niej[106]. Z drugiej strony teza: poeta jako świątynia, obrazuje zadania poety-kapłana, pośredniczącego między Stwórcą a stworzeniem. Przez twórcę czytelnik ma dążyć do zjednoczenia z Bogiem. Co to znaczy? Poeta-słowiański Dawid dokonuje egzegezy Słowa Bożego, wskazuje źródło i cel ludzkiej egzystencji. Jakie środki pomagają w interpretacji?

Obraz i funkcje poezji

„Być może poezja – jak twierdzi ks. Alfred M. Wierzbicki – nie zmienia niczego w świecie zewnętrznym, natomiast jest zdolna wywołać zmianę w naszym widzeniu, a to oznacza przemianę człowieka"[107]. Karol Wojtyła buduje koncepcję świata za pomocą obrazów, które po pierwsze wyjaśniają, interpretują Słowo-Logos, po drugie ukazują związek między naturą i kulturą, a po trzecie charakteryzują relację między Stwórcą natury i twórcą kultury.

Pierwsze wyobrażenie zostało już ukazane w *Pieśni porannej*. Poezja została tu porównana do żniwa. Wszakże uprawa ziarna to proces długotrwały, pracochłonny i celowy. W ten sposób, za pomocą symboli-

---

[105] *(...a gdy przyszedł Dawid do ziemi-macierzy swej)*, s. 40.
[106] Zarówno w Biblii, jak i mitologii człowiek jest wytworem ziemi. Widać to szczególnie w hebrajskim tekście Pisma św.: *adamah*-ziemia, *adam*-człowiek.
[107] A. M. Wierzbicki, *Pomiędzy zdziwieniem a widzeniem*, w: *Wokół „Tryptyku rzymskiego"...*, s. 93.

ki agralnej, która jest bardzo zakorzeniona w Biblii[108], Wojtyła wskazuje pośrednio na misję poety jako głosiciela Prawdy i jego związek z naturą-ziemią. Także słowiańska kultura jest bardzo silnie związana z umiłowaniem ziemi[109]. W *Renesansowym psałterzu* podmiot liryczny wręcz sakralizuje ją w takich zestawieniach jak: „tabernakulum ziemi"[110].

W *Sonecie III* autor przedstawia związek między człowiekiem i ziemią za pomocą porównania do odczuć brzemiennych matek: „(…) wrosła nam w ciała i w dusze/ i ból jej z naszych jest bolów: w jedno stopiony kruszec"[111]. W tych wersach możemy się dopatrywać aluzji do stworzenia człowieka, który został przez Boga (jak i mitologicznego Prometeusza) ulepiony z prochu ziemi. Ziemia jest symbolem natury, z której człowiek wznosi kulturę. Jak? W kolejnym sonecie widzimy piętrzącą się katedrę gotycką. Jak wiemy, budowle w stylu gotyckim cechuje lekkość i strzelistość[112]. Katedra poraża zatem zarówno wymiarem materialnym świata, jak i duchowym – jej strzelistość ma ukierunkowywać modlitwy człowieka, wskazywać cel ziemskiej wędrówki – stanowi wymiar wertykalnych dążeń człowieka. I nie tylko Jakub w poemacie *Myśl jest przestrzenią dziwną* będzie silnie związany z ziemią[113], ale każdy z nas buduje swoje zdziwienie w zetknięciu z ziemią, z której wyrasta.

Już na początku *Symphonii-Scaleń*, gdy podmiot-poeta wyjawia źródło swej poezji, buduje przed naszymi oczyma obraz górskiego krajobrazu:

> Z tęsknot poczęte ziemi, o żywiczne źródło,
> Nie ma dla ciebie opok, nieprzebitych grani.
> Najczystszych, smreczynowych pragnień srebrna urno,
> Strumieni promienistych, halnych upłazami – [114].

[108] Szczególnie często Jezus wykorzystuje topikę agralną w wypowiedziach, nie tylko tłumaczących funkcjonowanie królestwa Bożego, ale też mówiących o powołaniu do służby kapłańskiej.
[109] To już Mikołaj Rej pisze o związku szlachcica z ziemią, wpisuje cykl życia człowieka w następstwo pór roku w *Żywocie człowieka poczciwego*.
[110] *Sonet III*, s. 31.
[111] Tamże.
[112] Ten efekt osiąga się dzięki budulcowi – cegle. Aby stworzyć kulturę, potrzeba zatem ogromnego trudu ziemi i człowieka, aby uformować i wypalić ją w ogniu.
[113] Por. *Myśl jest przestrzenią dziwną*, s. 108.
[114] *Symphonie-Scalenia*, s. 42.

Poezja Karola Wojtyły powstaje niejako z doświadczenia natury, dodajmy natury górskiej, nie tylko w *Renesansowym psałterzu*, ale także w *Tryptyku rzymskim*: „Co mi mówisz górski strumieniu?/ W którym miejscu się ze mną spotkasz?”[115]. Poezja, która wypływa z tego strumienia, wznosi się wertykalnie, jest czysta jak to źródło i „promieniuje” na tych, którzy się z nią stykają. Dostrzegamy tu też pewne romantyczne spojrzenie na naturę. Oto przyroda oddziałuje na poetę, współtworzy, ma moc przekazywania Prawdy, jest też inspiracją myśli.

Sonety-zarysy przynoszą nam też wizję poezji, która jest wznoszoną budowlą – „świątnicą”, „gontyną”, „chramem”, „katedrą”. Te liczne synonimiczne określenia wskazują nie tylko na bogactwo języka Karola Wojtyły, ale też pokazują łączność między tradycją chrześcijańską a słowiańską. Jak wskazuje Giovanni Reale:

> Przede wszystkim należy zwrócić uwagę na dwojakie korzenie poetyki Wojtyły: „polskie” i „rzymskie”. Pierwsze związane z typowo słowiańskim sposobem wyrażania myśli, drugie – przesłaniem chrześcijańskim. Mamy tu do czynienia z pierwiastkiem „poetyckim” i „teologicznym”. Są to dwa głosy, które harmonijnie ze sobą współbrzmią[116].

Jak Norwid rzeźbił słowem, tak Karol Wojtyła „wykuwa” motyw skądinąd zaczerpnięty od mistrza poezji – Horacego, który w *Exegi monumentum* pisze o poezji jako pomniku wiecznej pamięci. U Wojtyły nie jest to jednak budowla wznoszona dla własnej chwały, z pobudek egoistycznych. Jest to gmach postawiony w celu nawiązania łączności między Bogiem a człowiekiem. Natchnieniem będzie Słowo, a „dusze słowiańskie” staną się budulcem. Czytelnik, wchodzący w „świątynię poety”, niemal automatycznie wkracza w *sacrum*. To wstąpienie w progi katedry pociąga za sobą jednak konieczność zagłębienia się w swoją duszę. Nie jest to jednak proste zadanie ani dla poety, ani dla czytelnika. Odbiorca zmaga się z powagą słowa, obrazami, które powstają w jego wyobraźni. A co sprawia trudność poecie? Dychotomiczność świata i związane z tym oddzielanie dobra od zła: „A tu mosty, tu drogi, tu ciernie. Tak co dzień. Ludzkość spętanym skrzydłom wciąż łoży obiaty”[117].

W trzyczęściowym poemacie *Symphonie-Scalenia*, pierwsza część zatytułowana *Poezja* (*Uczta Czarnoleska*) przenosi nas w czasy „złotego wieku”. Odwołuje się do ideałów renesansu – tych z utworów Kocha-

---

[115] *Tryptyk rzymski*, s. 509.
[116] G. Reale, *Karol Wojtyła. Pielgrzym Absolutu*, s. 25.
[117] *Sonet II*, s. 30.

nowskiego – o czym świadczy podtytuł. Można też go zinterpretować jako ucztę duchową, jakiej doznaje Wojtyła, czytając utwory Kochanowskiego, które stają się jego natchnieniem poetyckim. W utworze zauważamy również stylizację kompozycyjną, naśladującą poezję Jana Kochanowskiego: klasyczny podział na czterowersowe strofy pisane trzynastozgłoskowcem. Utwór ten jest niejako monologiem, wygłoszonym we wtorek przed Środa Popielcową – w czasie zapustów, na uczcie w domu staropolskim i w kaplicy przed Chrystusem. Podmiot odnosi się do ważnych dla szlachty wartości. Monolog dzieli się, jak już wspomniałam, wyraźnie na dwie części, z jednej strony widzimy radość, uniesienie panujące na uczcie, z drugiej po północy wejście w Wielki Post. Wojtyła zawsze będzie odwoływał się do wartości, które wprowadzają ład w życie człowieka. Wartości ważnych dla Polaka i tych, które budują filary Europy: Prawdy, Dobra i Piękna.

Poezja to uczta, odbywająca się w dębie, na którą zaprasza „pieśniany władyka":

> Goszczę was miłościwie w rozłożystym dębie,
> Goszczę was miłościwie, prosto, bez urazy–
> Taki jestem pieśniany władyka – i wszędzie
> i zawsze nieodmienny, królewski karmazyn.[118]

Dąb jest niejako słowiańskim odpowiednikiem katedry gotyckiej, a „pieśniany władyka" pełni funkcję królewską tak, jak biblijny Dawid. Stoi on na straży szlacheckich tradycji, obyczaju jako „władca dusz" słowiańskich i jako osoba przywiązana do tych wartości, które przetrwały wieki. Oto „renesansowe wartości", które mają wymiar horyzontalny: oddziałują na szlachtę, są gwarantem ładu i jedności.

Zanim zaczną się „dalekie wybrzeża ciszy (…) tuż za progiem"[119], zanim padną z ust Jana Pawła II wiekopomne: „Otwórzcie drzwi Chrystusowi", zanim powstanie *Przekroczyć próg nadziei* i będziemy wędrować między „progami" świata materialnego i duchowego, usłyszymy teorię poezji rewelatorskiej, tak dobrze nam znanej z romantyzmu:

> Zgadywać ludzkie serca jest dane poetom,
> zakuwać słowa w Boży, w Chrystusowy łańcuch –
> O Święty! Swój i bliźni ból w poezję przetop
> i daj się braciom modlić na cudnym różańcu. (…)
> Otoście serca w cegłę wypalone cudną.

[118] *Symphonie-Scalenia*, s. 43.
[119] *Pieśń o Bogu ukrytym*, s. 77.

Rozżarza was, przetapia ta pieśń w swoim żarze.
Niech się stodoły pod pieśnią, pod melodią ugną!
Z serc wytryśnie to źródło, ze słów, z gędźbnych swarzeń.[120]

Powtórzy to 18 lat później w *Kamieniołomie:* „Umiem patrzeć w serce człowieka bez obsłon i bez pozorów”[121]. Nie jest to jednak wyznanie Konrada z III części *Dziadów*, pragnącego „rządu dusz”. Poeta, przyjąwszy znamię Boskiej Poezji, jest tylko pośrednikiem. Jeszcze wyraźniej widać to w słowach hymnu Wojtyły *Magnificat*:

Błogosławionaś, pieśni pomiędzy pieśniami!
Błogosławione siejby mej duszy i światła!
Uwielbiaj, duszo moja, Tego co aksamit
na moje rzucił barki i władczy atłas[122].

Wchodzenie w świat poezji to – jak już wspomnieliśmy – wkraczanie w sferę *sacrum*. Poezja jako natchnienie Boże ma przemieniać poetę i czytelnika jak ogień, który pojawia się w konotacjach i semantyce leksemów: „przetop”, „wypalone”, „rozżarza was”, przetapia”, „żarze”, obecnych w przytoczonym powyżej fragmencie *Symphoni-Scaleń*, ale też w *Sonetach*. Słowo poetyckie natchnione przez Ducha Świętego, z którym jednoznacznie wiąże się symbolika ognia, wprowadza w człowieku zmianę. Poezja pełni funkcję terapeutyczną. Poeta jest jak prorok-wróżbita, „czytający” niepokoje w sercach człowieka (*Profile Cyrenejczyka*), ma też przemieniać je, głosząc Prawdę. Pojawia się tu też metafora serc-cegieł budujących wymiar wertykalny. W innym miejscu poeta odwołuje się do zwyczaju sarmackiego świętowania przy miodzie:

Napełniam sokiem pszczelim ten władczy puchar – (…)
Rozlewać w czary miody – i Piękno – i Piękno! (…)
Ze słów mi się buduje, bo znam treść pucharu:
Słowa, co się w budowę składają i w sonet –
i te wasze tęsknoty, ten słowiański zaród
zamknąłem w zamek jeden, zawarłem za bronę –[123].

Poezja jest czymś bliskim, swojskim, codziennym i naturalnym jak uczta dla szlachty. Ta poezja chce nieść pocieszenie, nadzieję, jest nakierowana na odbiorcę. Już tu słyszymy echo późniejszej wypowiedzi Jana Pawła II: „Nie wszyscy są powołani, aby być artystami w ścisłym sensie

[120] *Symphonie-Scalenia*, s. 44-45.
[121] *Kamieniołom*, s. 115.
[122] *Magnificat*, s. 65.
[123] *Symphonie-Scalenia*, s. 44.

tego słowa. Jednak według Księgi Rodzaju, zadaniem każdego człowieka jest być twórcą własnego życia: człowiek ma uczynić z niego arcydzieło sztuki"[124]. Poeta ma zatem pokazywać życie jako sztukę: prowadzić czytelnika do głębin duszy, a w końcu do Boga: „Duszo z wolności wyrosła, moc mesyjańską wyrzeźb/ i zaklnij w psalmy Miłości – w renesansowy psałterz!"[125].

W twórczości Karola Wojtyły obraz pojawia się nie tylko jako metafora lub porównanie. Nie tylko literatura i architektura są bazą rozważań o człowieku w świecie, ale również malarstwo: krzyż z Alwerni, *Ecce homo* i freski z Kaplicy Sykstyńskiej. Stają się one narzędziem, obrazującym pracę myśli autora.

Medytacje nad Chrystusem z Alwerni prezentuje *Sonet XIV*. Jest on inspirowany obrazem świętego Franciszka, jak sugeruje autokomentarz autora. Podejmowana jest tu tematyka wartości estetycznych, które nie tylko stanowią kanon artystyczny klasycyzmu, ale też są filozoficzną triadą doskonałego świata: Miłości, Piękna, Wolności. Poetę nurtuje też fenomen dzieła sztuki jako narzędzia w wewnętrznej, transcendentalnej przemianie człowieka. W tym kontekście papież powróci jeszcze do Chrystusa z Alwerni w 1994 roku w homilii wygłoszonej z okazji odsłonięcia odrestaurowanego *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła:

> Wiemy, że przemienienie jest głównym źródłem pobożności wschodniej, jest wielką księgą mistyki, tak jak tą otwartą księgą dla świętego Franciszka z Asyżu stał się Chrystus ukrzyżowany na górze Alwerni[126].

Ecce homo to obraz św. Brata Alberta, który pojawia się w *Bracie naszego Boga*, dramacie inspirowanym życiem tego zakonnika. Cierpiący Chrystus z tego obrazu ożywa w oczach Adama Chmielowskiego (1845–1916) w zetknięciu z nędzą bezdomnych w przytułku:

> Jesteś jednakże straszliwie niepodobny do Tego, którym jesteś –
> Natrudziłeś się w każdym z nich.
> Zmęczyłeś się śmiertelnie.
> Wyniszczyli Cię –
> To się nazywa Miłosierdzie[127].

---

[124] Jan Paweł II, *List do artystów*, w: Karol Wojtyła – Jan Paweł II, *Poezje, dramaty, szkice...*, s. 561.
[125] *Sonet XI*, s. 36.
[126] Jan Paweł II, *Homilia podczas Mszy św. z okazji odsłonięcia odrestaurowanego fresku „Sądu Ostatecznego" Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej*, w: Karol Wojtyła – Jan Paweł II, *Poezje, dramaty, szkice...*, s. 558.

Freski w Kaplicy Sykstyńskiej są z kolei przedmiotem rozważań w *Tryptyku rzymskim*. W tym utworze najpełniej ukazana została rola i znaczenie malarstwa dla chrześcijaństwa. To tu Słowo-Logos zostało zmaterializowane namacalnie. W poemacie papież najpełniej docenia rolę i znaczenie artysty jako wizjonera, który dzięki Bożemu natchnieniu odsłania tajemnicę. Freski wpływają na Jana Pawła II w taki sposób, że z jednej strony podejmuje temat człowieka jako obrazu Bożego, a z drugiej wywołują pytanie o Początek i Kres egzystencji. Także ten temat pojawia się w wspomnianej wcześniej homilii:

> Jeżeli wobec ścian Kaplicy Sykstyńskiej stajemy jak gdyby oślepieni równocześnie blaskiem i grozą: z jednej strony ciał uwielbionych, a z drugiej – potępionych, to równocześnie rozumiemy, że cała ta wizja jest dogłębnie przeniknięta jednym światłem, jedną artystyczną logiką. Jest to światło wiary, którą głosi i wyznaje Kościół: „Wierzę w Boga (…), Stworzyciela nieba i ziemi, wszystkich rzeczy widzialnych i niewidzialnych...”[128].

Jest jeszcze coś zdumiewającego w interpretacji Księgi Rodzaju i Apokalipsy przez Michała Anioła. Przekraczając próg Kaplicy Sykstyńskiej nie tylko mamy wrażenie, że namacalnie „wchodzimy w Biblię”, ale też zauważamy asymilację antyku obecną w *Renesansowym psałterzu*: postacie Sybilli, obecność postaci mitologicznych (Charona, Minosa) we fresku przedstawiającym *Sąd Ostateczny*. Czy odwołanie się do tego akurat dzieła nie wskazuje na ciągłość podejścia do kultury jako tej, która „promieniuje” na pokolenia od antyku po współczesność i łączy jakże różne tradycje w Prawdzie?

Oto papież u kresu życia nadal idzie na przekór prądom i woła, że życie się nie kończy, tylko przechodzi w inny wymiar: „To co we mnie niezniszczalne,/ teraz staje twarzą w twarz z Tym, który Jest!”[129]. Śmierć to moment pełen powagi, bo to upragnione dojście do Prawdy, zakończenie tęsknot. Człowiek osiąga cel wędrówki. Karol Wojtyła – Jan Paweł II kończy odyseję konsekwentnego poszukiwania obecności Boga w człowieku i świecie. Wszystkie młodzieńcze zamierzenia: oddanie się woli Bożej, budowanie więzi między ludźmi, wskazywanie celu w wędrówce życia, pokonywanie zwątpienia i budzenie nadziei na zwycięstwo harmonii nad złem były realizowane zarówno w wymiarze poetyckim, jak i życiowym. Tak oto koncepcja poety stała się koncepcją

---

[127] *Brat naszego Boga*, s. 363.
[128] Jan Paweł II, dz. cyt., s. 558.
[129] *Tryptyk rzymski*, s. 517.

człowieka, a koncepcja poezji rozumieniem świata jako syntezy kultury dążącej do osiągnięcia Boskiej Harmonii, która pokonuje zło.

Konkluzje

Słowiański Dawid to koncepcja poety historiozofa, który chce prowadzić ludzkość do „Ojca wielkiej poezji". To bardzo świadome odwoływanie się do korzeni, które dały wzrost temu dziewiętnastoletniemu poecie. Polskość utożsamiana ze słowiańskością i chrześcijaństwo czerpiące z dorobku antyku to podstawowe źródła „promieniowania" w młodzieńczym zbiorze Wojtyły. Poeta z tęsknoty poszukuje drogi do źródła, zagłębia się w duszę słowiańską, aby stać się świątynią, przez którą czytelnicy będą poszukiwać Prawdy. Dalsza twórczość to praktyczna realizacja postulatu poszukiwania Boga w świecie i człowieku. Wojtyła chce pokazać duszę dążącą do nieskończoności. Obraz buduje na kanwie własnego doświadczenia pracy w Solvay'u (*Kamieniołom*), pracy duszpasterskiej i naukowej (*Przed sklepem jubilera*, *Narodziny wyznawców*) czy odbytych podróży (*Kościół*, *Wędrówka do miejsc świętych*), co poszerza perspektywę przedstawienia. *Tryptyk rzymski* jest uwieńczeniem drogi, po której szedł, i to w tym dziele znajdujemy najwięcej analogii do *Renesansowego psałterza*.

Uwzględnienie w młodzieńczej twórczości dwóch funkcji poety: Dawida (przekazuje Prawdę) i Piasta (tłumaczy tę Prawdę) ma swoją kontynuację w późniejszej twórczości. W *Renesansowym psałterzu* odbywa się to na płaszczyźnie języka. Poeta-Dawid w artystyczny sposób przekazuje myśli, a poeta-Piast niejako „tłumaczy" Biblię na mowę staropolską, włączając motywy bliskie Polakom.

W dalszej twórczości, a szczególnie w *Tryptyku rzymskim*, ta dwoistość symbiotycznych ról przechodzi na inną płaszczyznę. Tu już bezpośrednio zostaje przedstawione źródło Prawdy – Biblia. Większość podrozdziałów rozpoczyna cytat z Pisma Świętego, który jest następnie tłumaczony. Dawid będzie przytaczał Słowo Boże, natomiast Piast będzie je kontemplował, będzie zadawał pytania retoryczne, które posłużą nie tylko podtrzymaniu kontaktu z czytelnikiem, ale też jednocześnie będą pytaniami, które nurtują całą ludzkość; pytaniami filozoficznymi o sens życia i egzystencji człowieka w świecie.

Co ważne, autor ma świadomość, że nie przemawia tylko do współrodaków, ale do całego Kościoła.

Zanikają tak indywidualne rysy, jak usytuowanie w konkretnym środowisku naturalnym. Obecne w *Renesansowym psałterzu* Beskidy, rze-

czywistość słowiańskiej i renesansowej Polski (sobótka świętojańska), zostają zastąpione jakąś przestrzenią w górach, strumieniem, odniesieniami do kultury europejskiej (freski w Kaplicy Sykstyńskiej). Pozostaje jednak element wspólny – „malowanie obrazami" przedstawianych prawd o świecie, człowieku i Kościele. Zmienia się zatem odniesienie, ale nie zmienia się metoda przedstawienia. Myśl potrzebuje słowa, które może ją odpowiednio wyrazić. Karol Wojtyła operuje wyobraźnią obrazową, ale nie tylko. Liczne metafory i porównania współgrają z dziełem malarskim, architekturą, muzyką.

W *Renesansowym psałterzu*, który można nazwać traktatem poetyckim, poeta wyraźnie się określa: jestem tym, który dostrzegając piękno świata natury i kultury wskazuje drogę ku Pięknu absolutnemu, które prowadzi do Zmartwychwstania, jest tym, który wśród różnych ścieżek dąży do pełni, harmonii. Gwarantem autentyczności przekazu ma być Bóg. W późniejszych utworach poeta będzie widoczny na tyle, na ile wypełnia swoją misję zaznaczoną w *Renesansowym psałterzu*. Będzie to zawsze nakierowanie na człowieka, ale nie tego zewnętrznego, tylko na jego duszę – duszę słowiańską, czyli otwartą na transcendencję, pragnącą Wolności, Prawdy i Piękna. Duszę, która jest młoda, czysta, niezepsuta.

Poezja Karola Wojtyły wyrasta z zachwytu nad pięknem świata natury i kultury. To piękno wzbudza pragnienie odkrycia jego prapoczątku. Odnajduje go w Bogu, który dając natchnienie pozwala poecie zbliżyć się do Prawdy. Prawda ta jest obecna w świecie stworzonym, w historii Słowiańszczyzny-Polski, w dorobku Europy, a przede wszystkim w duszy człowieka. Poezja Wojtyły ogarnia wszystkie wymiary świata, albowiem bez ustanku, niestrudzenie szuka jego korzeni.



Józef Mehoffer, *Portret Józefa Sarego, wiceprezydenta Krakowa*, 1928 r.

Radosław Sztyber
(Zielona Góra)

„GDZIE DZIŚ TWÓJ ŻAGIEL SIĘ BIELI"

– zapytywała Irena Hryncewicz w wierszu ofiarowanym zmarłemu Przyjacielowi, Janowi Marczyńskiemu (właśc. Zdzisławowi Cieślakowi)[1]. Pełne osobistych refleksji wyznanie autorki między innymi *Strof dla Ciebie* wiele mówi o człowieku i twórcy, którego tomik z 2007 roku – pod tytułem *Jak głodne ptaki* (Jelenia Góra) – oddaje indywidualność poety, pochylającego się nad najdrobniejszym szczegółem bytu, rozkochanego w mowie wiązanej, autentycznie przejętego troską o losy narodu i państwa. Sporo tu zwłaszcza metatekstów, ujawniających wagę i zadania lirycznej zadumy, szacunek dla urody słowa, szlachetnego piękna polszczyzny, a także genezy wielu pisanych wynurzeń. Oto, zgrubnie, główne pola tematyczne namysłu opublikowanego przed kilku laty zbioru, gromadzącego dawniejsze „obrazy, grafiki rysowane słowem" i dobierane według kryterium „różnorodności" – deklarował sam jeleniogórzanin we *Wstępie* (s. 3)[2].

Książeczce, bo tak trzeba powiedzieć o pięćdziesiątczterostronicowej publikacji małego formatu, przypadła w udziale rola podsumowania, ascetycznej syntezy wcześniejszych dokonań[3], skromnej w rozmiarze, bo i skromnością wyróżniał się sam autor, przesadnie uwypuklając własną rzekomo „poetycką ułomność" (tamże). Taka postawa, naznaczona wyraź-

[1] Utwór *Przyjacielowi. Świętej pamięci Janowi Marczyńskiemu*. A to jeden z kilku wierszy napisanych przez bliskich współpracowników J. Marczyńskiego, inspirowanych śmiercią poety – zob. J. Hanc, *Jan Marczyński (8.08.1939 – 7.08.2007)*, „Rocznik Jeleniogórski. Pismo Regionu Karkonoszy" 2007, t. 39, s. 284.

[2] Wszystkie odniesienia do omawianego tomiku wskazują wzmiankowaną wcześniej publikację, w nawiasach w obszarze tekstu głównego pojawiają się referencje do strony tej właśnie edycji.

[3] J. Marczyński publikował przed wydaniem „głodnych ptaków" m.in. na łamach kwartalnika „Kultura Dolnośląska" (Pismo Dolnośląskiego Ruchu Społeczno-Kulturalnego), gdzie debiutował, a także w miesięczniku „Karkonosze. Kultura i Turystyka". Wydał też kilka tomików wierszy. Fragmenty twórczości Marczyńskiego trafiły również do zbiorów poezji, publikowanych okolicznościowo, z różnych okazji. Zob. *Nota biliograficzna*.

nym dystansem do płodów swojego pióra, zaowocowała w sposób ciekawy, przyniosła mianowicie serię w najwyższym stopniu szczerych wypowiedzi. A otwartość, obiektywizm czy wręcz apel o unikanie zakłamania osiąga chyba rangę najważniejszego przesłania tytułowych „głodnych ptaków", synonimu wierszy, rekompensujących „tęsknotę", „zimnicę", „biedę wokół" i rozterki „rozpalonej głowy", kwilących, wołających: „jeść" (*Wiersze jak ptaki głodne*, s. 40), by ostatecznie je ukształtować i by pisarz mógł stanąć „nagi i samotny / Z wierszem w zębach", chociaż ponoć „najlepsze są wiersze nienapisane" (*** „Jak nazwać...", s. 7).

Szkic ten otwiera przytoczenie retorycznej indagacji, jakże trafnej w świetle osobistej pasji Jana Marczyńskiego, wielbiciela żeglarskich trudów i przygód, dalekich od komfortu wymuskanego apartamentu kryjącego się w luksusowym kurorcie. Już choćby stąd wyziera postać z krwi i kości, nie tylko miłośnika wodnej wędrówki, ale „syna, [...], brata, przyjaciela" (*Moje serce*, s. 5). To ktoś nam bliski, choć nigdy go nie znaliśmy, dodajmy jeszcze – mąż, ojciec. Zapewne nie bez znaczenia jest i ten drobiazg, że okładkę tomiku zdobi jedyna w całości (pominąwszy portretowe zdjęcie autora) ilustracja, fotografia wykonana właśnie przez brata, Macieja[4]. Rodzinna, ciepła natura. Nawet osobisty dramat, może postrzegany jako rodzicielska porażka, autor oddał sposobnie, delikatnie, komponując subtelną, aczkolwiek czytelną aluzję do starotestamentowych perykop *Księgi rodzaju*. Zarazem – w efekcie tak zarysowanego kontekstu – powiększając skalę tragedii, która zyskała wymiar absolutnie uniwersalny i wolno ją ująć w ramy relacji niewdzięcznej ludzkiej istoty wobec jej Stworzyciela, istoty lekceważącej najcenniejszy dar Boga Ojca (*Nieszczęsny synu*, s. 24-25). Ta paralela potęguje bezmiar cierpienia ziemskiego taty zmuszonego do patrzenia na nieszczęście swojego ukochanego potomka.

Głębię bólu podniebnych zmagań w pewnym sensie zapowiada już sam początek życia – preludium mało świetlanej przyszłości: „ostatni przedwojenny / Czarny wrzesień / ja w koszu pośród pierzyn / na wozie

[4] W tym miejscu piszącemu te słowa niech będzie wolno podziękować Bratu Marczyńskiego-Cieślaka – Maciejowi Cieślakowi – za pomoc w prowadzonej kwerendzie oraz udostępnienie materiałów z rodzinnego archiwum. (I przypomina się niepoślednia rola brata wybitnego poety polskiego XVI wieku, Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, gdyż Jakub (brat prekursora polskiego baroku) uchował przed zapomnieniem znakomitą spuściznę twórcy *Rytmów abo wierszy polskich*). Wyrazy wdzięczności zechce też przyjąć Wiesława Fechner – za wnikliwą, krytyczną i inspirującą lekturę tego szkicu.

ciągniętym przez krowę” (*Sierpień ’39,* s. 35). Niezbyt radosny obrazek; gorzki malunek, jego wymowę potęgują składowe – wcale nieparadna, zaprzężona do prymitywnego pojazdu niemiłosiernie wolno wlokąca się... krowa. Ale tak było... Niezaprzeczalnie. A to ważne chwile dla autora, skoro jego pseudonim nie powstał na podstawie jakiegoś wymyślnego rebusu, skomplikowanego układu znaków, przecież stworzyło go imię i nazwisko wuja, brata matki (z domu Marczyńskiej), poległego w okresie największej gehenny wojennej XX wieku[5]. Symptomatyczne – cichy hołd złożony ku pamięci ofierze II wojny światowej. Kurhan usypany ze słów... składanych „rzadko i niechętnie” (tamże)[6].

Minione kształtowało osobowość sprawcy nienasyconych „ptaków”. Rozdartą albo raczej rozdzieraną po trosze pomiędzy codziennością a ideałem, zwykłą chęcią realizacji marzeń konfrontowanych ze zwyczajnym niepowodzeniem; wszystko to zaś powściągało możliwość osiągnięcia zwykłych celów wskutek barier nie do przebycia, przeszkód – jak się czasem mówi – niezależnych, ale, wbrew wszystkiemu, „się żyje / pracowicie biednie” (tamże), a „żreć trzeba”, głosi puenta innej wypowiedzi o znaczącym incipicie: „Pegaz” (*W zamyśleniu*, s. 37). Erupcja optymizmu! Stonowana, ujęta w kolokwialną klauzulę – pozwala uwierzyć w jakiś sens pracy Syzyfa, nie bez reminiscencji upadków, prywatnych bądź dziejowych. W końcu czytamy o *Teatrze życia* (s. 33), a tu i klaka niepokoi, jak i „siódme poty udawane” czy „kochanek w szafie”. Rozczarowanie. Wielkie rozczarowanie.

---

[5] Meandry tej w gruncie rzeczy przejrzystej układanki objaśniał sam twórca (J. Marczyński, *Autor o sobie*, „Kultura Dolnośląska” 1986, 3-4 (117-118): „swoje prace podpisuję nazwiskiem Jan Marczyński. Dlaczego tak? Dwudziestoletni ochotnik [mowa o prawdziwym właścicielu tego imienia i nazwiska], Jan, zaginął bez wieści we wrześniu [1939]. Nie odnalazł go Czerwony Krzyż i dobrzy ludzie. Jego matka, a moja babka i matka w trudny czas wojny, miała ojcu za złe, że go wysłał na tę wojnę. To nie było tak. [...] To nie wydumany pseudonim, nie mam się co wstydzić swojego nazwiska, a potrzeba i mam prawo podpisywać to, co z trudem buduję – [...] w tym imieniu i nazwisku jestem ja i wszyscy wspaniali ludzie, wśród których żyję. Albo już umarli. Oni mnie wspomagają w tym upartym pisaniu. Taka to historia...”

[6] Fundament tego wyznania, świadczącego o dystansie twórcy do swoich wierszy, można znaleźć w raporcie Marczyńskiego-Cieślaka o wynikach seminariów prowadzonych w ramach prac Uniwersytetu Poezji w Zielonej Górze, kiedy to – w 2006 roku – o sobie pisał (*Członkowie Jeleniogórskiego Klubu Literackiego na Uniwersytecie Poezji w Zielonej Górze*, w: *Dwudziestopięcolecie Jeleniogórskiego Klubu Literackiego. 1981–2006*, Jelenia Góra 2006, s. 9): „zdobyta tam szeroka wiedza podziałała w sposób prawidłowy i ożywczy: piszę o wiele mniej...”

Ten nurt myśli w tomiku powraca parokrotnie, często łączy się z gorącymi emocjami wywołanymi oglądem świata w ogóle i przede wszystkim wielkim zawodem z odzyskanej wolności. Upragnionej, wytęsknionej, wybłaganej. W modlitewnych strofach, kierowanych do Pana Zastępów, zjawiają się wołania o ukaranie nas, winnych grzechu naiwności, „za wiarę daną politykom". Wyroki skazują też na co najmniej potępienie tych, „którzy tak tanio nas sprzedali", „co naród wyniszczają". Niech Boski palec dosięgnie i „sprzedawczyków / za nic mających ludzkie życie", a także „złodziei publicznego grosza" (*Jedno twe słowo*, s. 19-20).

Ten kalejdoskop „spraw" stanowi reminiscencję z obserwacji politycznej aktywności ojczystych elit władzy, a właściwie obłudnej woltyżerki partyjnych działaczy różnej maści, zwłaszcza ich obojętności („rosną zastępy głodnych dzieci"), hipokryzji („niby nawróceni / wywijający świętym krzyżem / obrażają kościół") i ślepoty na fakt, iż „to już nie życie – wegetacja" (tamże). Zresztą „nie wierzcie / że chociaż jeden z tych łotrów się nawróci" (*** „Wielu jest samozwańców...", s. 23). Bolesne zdania, tym bardziej że padły w czasie Wielkanocy 2004 roku, wtedy też, już w wydawałoby się oswobodzonym, suwerennym i niezależnym kraju zaistniały okoliczności do zredagowania zaskakującej poniekąd apostrofy:

Boże najświętszy, od którego woli,
Istnienie świata całego zależy,
Wyzwól lud polski z objęcia niedoli,
Wspieraj szlachetne zamiary młodzieży. [*Jedno twe słowo*, tamże]

Oto jeden z licznych dowodów zaangażowania patrioty, bez ogródek stwierdzającego ewidentne brudy w sposobie egzystencji narodu. Wyznanie to, jednoczące lęki i nadzieje, odznacza się także posmakiem paradoksu. Zresztą ten osobliwy element żywota w sposób oryginalny nieraz nakreślił J. Marczyński. Poważny ton wołania o pomstę do nieba dyskontuje na przykład poetycka opowieść o Loli, pełnej wiary w dobre swoje jutro, dlatego też „idzie na sumę / wymodlić niebo dla całej rodziny / i mężczyznę / bogatego przystojnego twardziela / dla siebie" (*** „Kiedy Lola...", s. 12). Tylko pobłażliwość bacznego obserwatora zdaje się rozumieć zwykłe potrzeby każdego, łapiącego się każdej okazji, by osiągnąć wyśnione szczęście. W tym akurat przypadku otrzymało ono postać majętnego osiłka, na miarę dziewczyny, a może już kobiety w „kusej kiecce", „w pantofelkach zgrabnych". Nic w tym dziwnego, niemniej poeta zdradza profesję bohaterki tej scenki, to „pracownica

Agencji Towarzyskiej »Róża«”, budząca zgorszenie u „porządnych kobiet”, żegnających się „na widok / tego żywego grzechu nieczystości”, zmierzającego – o zgrozo (powiedzmy z przekąsem) – do świątyni. Nie zżyma się współczesny poeta, nie ocenia, nie odmawia praw, zna bowiem kontekst i sedno mądrości, jaką wyrzekł Jezus Chrystus: „Kto z was jest bez grzechu, niech pierwszy rzuci [na jawnogrzesznicę] kamień” (J 8, 7).

Tekst ten, w połączeniu z innymi, wyraźnie zarysowuje panoramę etycznych wartości, wyznawanych i poniekąd promowanych przez J. Marczyńskiego. Dominują w nich bezsprzecznie dobro i uczciwość.

W innym utworze (*W starym szpitalu IV*, s. 10) przychodzi również obcować ze zderzeniem nieprzystawalnych żywiołów. Najlepiej tę osobliwość oddaje pierwszy zaskakujący werset: „Na chirurgii bal”. Następnie w serii kapitalnie ujętych sformułowań, niepozbawionych humoru, autor wyśmienicie oddał zabawę „połamańców”, wzięli w niej udział „samochodziarze po wypadkach”, „szalony spadochroniarz” i „Adela co skiknęła z trzeciego piętra”. „Ożyły te lalki / wódeczka kawa sernik”, „ruszył w tany obojczyk w gipsie / z pocerowaną damą”, „za parawanem trzeszczy łóżko”, a „w kącie poeta łobuz stary / maca roztytą pielęgniarę”. Istna orgia tych, co „w gipsie cali / na wyciągach rozciągani / na okrętkę pozszywani”. Groteskowa potańcówa z trunkami, muzyką i poczęstunkiem, spontanicznie zorganizowana na przekór wszystkiemu. I śmiesznie, i smutno, bo „tu kroplówka / tu kaczusia / zęby w szklance”, więc i boleśnie, i „staro”. Znakomita, niezwykle skondensowana ilustracja tęsknoty za przynajmniej namiastką normalności, okruchem radości, uśmiechu... Z nostalgiczną nutą wspomnień odległej, przebrzmiałej młodości, niekoniecznie „chmurnej”, aczkolwiek po trosze „durnej”, odpowiadającej wizji zakrapianej mocniejszym płynem dyskoteki w środowisku klinicznej sterylności ścian i typowo medycznych rekwizytów. *Carpe diem* – ciśnie się na usta.

Te zaś detale, sprzęty codziennego użytku, budzą wspomnienia, jak *Stary stół* (s. 16), „okupowany przez wszystkich”, miejsce pracy „mamci”, lepiącej pierogi, przestrzeń edukacyjna wnuków, tu „pierwsze literki stawiały...”. Wreszcie „wytarty do deski czystej [...] / dymem siwym / uniósł się prosto do nieba” (tamże). Jak i broda poety... Zajrzyjmy, zwyczajem dzieci, na strych „pełen rupieci i piękna”. „Taka cisza głęboka tam stoi”. Ale droga trudna, gdy wiekiem zemdlone ciało, ponieważ „po drabinie trzeba się wdrapać” po szczeblach „trzeszczących złowrogo”. Niczym ciekawski, żądny wiedzy małolat..., a potem trzeba zejść z pod-

dasza, udatnie, „by zębów nie zbierać na dole". Autoironiczny akcent niweluje podniosłość retrospektywnej penetracji „kraju dzieciństwa", a sztukę tę perfekcyjnie opanował Marczyński-Cieślak.

Przegląd ujawnia zgoła nieubogi repertuar pomysłów twórczych, żywiących się sokami codzienności. Jest jednak w tych enuncjach sygnalizowana wyżej tradycja polskiej literatury. Z właścicielem Czarnolasu na czele (*Do Jana Kochanowskiego – żale*, s. 17), który okazuje się adresatem skargi na obecne „chwasty" w rodzimym języku, „maskowanej niewiedzy", rozpoznaną wszakże bijącą po oczach, „jak słoma z butów", ignorancją nieuków. Celne. Zresztą lakonicznością ujęcia, skrótem charakteryzował siebie Zdzisław Cieślak w inicjalnym wierszu *Moje serce* (s. 5), nawiązując do autobiograficznej fraszki *Do gór i lasów*, eksploatującej topos Proteuszowych metamorfoz –

Byłem żołnierzem
Marnym kochankiem
Żeglarzem
Kłębkiem nerwów (*Moje serce*, s. 5).

Indywidualny ryt tego zwierzenia, intencjonalnie mieszającego kategorie orzeczeń, wybrzmi również doniośle i ze zdwojoną siłą, z dozą wahania (w formie wymownej aporii) – „kim nie byłem / może sobą"... Zbyteczne mówić o zastosowanych w wielu miejscach tomiku całym wachlarzu różnych środkach ekspresji, fachowiec je widzi natychmiast, a niemało egzemplifikacji tego właśnie waloru poezji Zdzisława Cieślaka przytoczyliśmy. Ich wiązkę, wcale nieubogą, narzucał szacunek dla słowa, zawsze stosownie dobranego (leksyka obfita w deminutywy, kolokwializmy, poetyzmy), a to świadomość językowa nadała odrębną barwę, osobny wydźwięk tekstów „głodnych ptaków", form domagających się swoich kształtów, ptaków – zrzędzących, że wciąż nikt ich nie przygarnął, nie przyoblekł w poetycką materię. Ileż wolnego pola pozostawił dla innych cichy poeta...[7]

[7] Marczyński-Cieślak przez lata zdradzał zainteresowanie dla słowa, czego świadectwem wstąpienie w szeregi Jeleniogórskiego Klubu Literackiego, który powołano do istnienia w 1981 roku. Pięć lat potem poeta wyznawał: „piszę od trzech lat. W pewnym momencie zadałem sobie pytanie: czy to nieprofesjonalne pisanie ma sens. Znalazłem drogę do Klubu Literackiego [...]. Nikt mnie tam nie pytał o wykształcenie, pochodzenie, zawód. Najprościej w świecie, z wielką tremą, przedstawiłem na spotkaniu klubowym swoje wiersze i prozę. To trwało godzinę. Była to trudna godzina w moim życiu" (*Autor o sobie*). Zob. też J. Hanc, dz. cyt., s. 283.

Wrażliwy, czuły, wiedzący doskonale, co najważniejsze, co liczy się najbardziej. Wiadomo, skoro – „wargi tak bolą od niepocałowania”, powtarzał za Urszulą Kozioł. Z goryczą, zrozumieniem dla nieoczekiwanej trafności (i w sposobie wyrażenia, i w sensie) zapisu ze zbioru zatytułowanego *W rytmie słońca*. Reperkusji tej towarzyszy inny scenariusz niespełnionej, jednej z najgłośniejszych miłości wszechczasów, poturbowanej przez zwaśnione rody Kapuletich i Montekich – Romea i Julii (*Dawno temu w Weronie*, s. 51). I wiersz ten trafił do zbioru człowieka, „który już dwa wieki liczy sobie”, jest „ruiną Marczyńskiego” (*Wstęp*, s. 4; *Sierpień ’39*, s. 35), czyli – dodajmy – żył w dwóch stuleciach, XX i XXI (w 2004 roku spisał ten utwór). Nie bez doświadczeń ojca, męża, żeglarza... itd.

Przekrój tej twórczości zdobią szlachetne zamiary; zmącone kleksami wokół pochodu liter o politycznych, wyrachowanych grach[8]. To najmniej sympatyczna lektura. Te „polityczne” wiersze dają do myślenia i nie były warte talentu Z. Cieślaka (niemniej problemy zobowiązywały i nadal zobowiązują), odnotujemy z przykrością, ale i... z ogromną satysfakcją; to żadna tajemnica – polityka nie znosi prawdy, a Marczyński uwydatnił prawidła fałszywości obliczonej na jednostkowy sukces, miraż szczęścia, triumfu, osiąganego za cenę porażki współplemieńców. To ten „wyścig szczurów”... (*** „Stał na peronie stary człowiek...”, s. 6).

Zasada *varietas*, zgodnie z obietnicą, wyznaczyła testament literacki i etyczny Cieślaka[9]. Estetyczny również – w rezultacie. Wrażenia – zmącone, pulsujące, zmuszające do skupienia się nad każdą literą, każ-

---

[8] Dodajmy, że wspomniany już tekst pt. *Jedno twe słowo* ukazał się w 2004 roku na łamach gazetki parafialnej „Naszym Głosem” w rubryce „Wiersze zatroskane” (na Wielkanoc 2004, Parafia Matki Bożej Miłosierdzia, Jelenia Góra).

[9] Słowo testament nie pojawia się w tym miejscu incydentalnie, nabiera dodatkowego wymiaru w kontekście splotu nieoczekiwanych, aczkolwiek przypadkowych okoliczności, związanych z drukiem tomiku *Jak głodne ptaki* i losami jego autora. Wgląd w tę sprawę przedstawiła A. Daniłowicz w pośmiertnym przypomnieniu Marczyńskiego-Cieślaka zatytułowanym na pierwszy rzut oka stosunkowo enigmatycznie, lecz z pewnością trafnie – *Jeszcze zdążyli...* („Tu i Teraz. Jeleniogórski Biuletyn Informacyjny” 9/19/2007): „kiedy odchodził na drugą stronę wielkiej tajemnicy, na dodatek w przeddzień swoich urodzin, Stowarzyszenie Jeleniogórski Klub Literacki wydało właśnie tomik *Jak głodne ptaki*, i jak napisał [...] Jan Hanc we wspomnieniu pośmiertnym [...], »jeszcze zdążyli najbliżsi włożyć do trumny – tam do czytania – jeszcze ciepły, pierwszy egzemplarz ostatniego tomiku«”.

dym wyrazem[10], najmniejszym nawet niuansem, koncentrują uwagę. Nie pozwalają bezrefleksyjnie się oderwać od jakiegokolwiek przejawu bytu. Na przykład od... biedronki. A to kwintesencja maestrii Cieślaka – „podstępnie pojmana" domagała „się uwolnienia", wreszcie „ruszyła swoją drogą" (*** „Podstępnie pojmana biedronka...", s. 36). Kolejną ingerencję w świat fauny i flory skwitował apokaliptyczny pejzaż – „chmury zakryły słońce" (tamże). Na szczęcie zapewne nieskutecznie („próbowałem"). Ciekawy dukt myśli, sięgający po idee rodem z filozofii św. Franciszka, nabrzmiały od sensów – troski, miłości i akceptacji, tak czy siak, inności (odmiennej rozmaicie, nawet tej ozdobionej czarnymi kropkami na czerwonym tle). W epilogu wiersza zaś czytamy, że zakusy podmiotu lirycznego, by zmieniać naturalny świat, to jest go niszczyć, zakończyło zniechęcenie i wola zwrotu „narzędzia zbrodni", „lupy", ciotce Alicji. Miniatura wybryku urwisa, zwieńczona „kuśtykaniem" (sygnalizującym porażkę) niedoszłego sprawcy mordu na pojedynczym owadzie i życiu.

Przecież to nie tylko prosty wyraz ekologicznej wrażliwości, lecz przede wszystkim istoty krętych szlaków rozrachunku aksjologicznego... Zawsze słusznego, bo biedronki się nie więzi, bo traw się nie podpala... Ot, weryfikacja natychmiastowa. I ukazana w mistrzowsko dobranych, lakonicznie podjętych, błahych dwóch wątkach zabawy chłopca. Z klęski jego zamiarów płynie doniosłe i zarazem wielorakie przesłanie.

W oprawie publikacji pojawiła się programowa opinia samego twórcy: „literaturę regionalną cechuje odnoszenie się [...] do otaczającego twórców krajobrazu, ludzi i wydarzeń ściśle ze sobą powiązanych, niepowtarzających się nigdzie na świecie. Dla przyszłych pokoleń jest on częścią gleby, w której wciąż rozrastają się ich korzenie" (czwarta

---

[10] Marczyński pracował nad swoimi tekstami, przerabiał (prezentując warianty niektórych wypowiedzi), doskonalił je, słuchał opinii innych, czego dowodem ewolucja wiersza pt. *Lądy nieznane*; wiersz przyniósł nagrodę, a recenzent – S. Bednarek (*Sprawozdania z Michałowic nie będzie*, „Karkonosze. Kultura i Turystyka" 1988, nr 12 (136), grudzień) – pisał: „wraz z innymi jurorami uważałem, że jego wiersz mógłby się skończyć frazą: »nigdy nie byłem w Wołowie«. Dziś nie jestem tego tak pewien, bo skoro z owych nieznanych lądów najważniejsze są: »Ty/ja«, to trudno mu amputować pointę. Ale czy w swej szczodrobliwości autor nie obdarzył nas dwoma, a może nawet trzema wierszami w jednym?" W każdym razie ten piętnastowersowy tekst z 1988 roku (w wersji nagrodzonej), w dwa lata później osiągnął rozmiar absolutnie minimalny, zamknął się w esencję wyrażoną parą ascetycznych zaimków: „Ty / Ja", zapowiedzianych wszakże identyczną wypowiedzią inicjalną (w tomiku *Podanie o tkliwe kochanie*).

stronica okładki). Świetną oprawę plastyczną, już wspomnianą, tej metafory zapewnił fotograf i bliski krewny, Maciej Cieślak; w kadrze mieści dwa wielkie pnie, stabilnie, głęboko sadowiące się w podłożu, w oddali zaś młodnik, więc potężne drzewa rysują się jak brama do... *universum*. Wybornie ten obraz, zamknięty owalem czarnej (odpowiednio skrojonej) apli, odtwarza przewodnią koncepcję, pozbawioną jakichkolwiek kompleksów, by poprzez to, co jednostkowe i niepowtarzalne, sięgać po powszechne, zwykłe, codzienne, przytrafiające się pod każdą szerokością i długością geograficzną. Ze znamieniem dziwactwa, głupoty, przejawu mądrości, błysku geniuszu... Nieważne.

Może smutne regionalne, bo prowincjonalne, „tu i teraz” bywa niekiedy (a nawet często) objawem, może niestety raczej – przypadłością istnienia, pełnego błędu, dramatu, zawinionego w najbardziej niechciany bądź nieuświadamiany sposób. Też nieważne – bo ból jest jednakowy w Chinach i na Alasce. Nieważne – albo raczej szczególnie ważne, gdyż rejestrowane przez Jana Marczyńskiego fenomeny odznaczają się wymiarem ogólnoludzkim. Ponieważ boli wszędzie jednakowo...

Ostatnie zdania – ten rekonesansowy szkic, być może, otworzy pole do dalszych peneteracji, namysłu nad ciekawą i nietuzinkową spuścizną Marczyńskiego-Cieślaka. Namiastkowa prezentacja jego osiągnięć, jak się wydaje, sprzyja takiej nadziei i może ją – jeśli nie potęgować (to przesada) – to na pewno zwiększać. Pozostaje więc żywić nadzieję na odkrycie wielu tajemnic autora nienasyconych, głodnych „ptaków” (jakie to dwuznaczne – których: kruków i wron, jak u Stefana Żeromskiego, czy raczej przemarzniętych wróbli...).

NOTA BIBLIOGRAFICZNA
(rekonesans)

Jan Marczyński publikował przed 2007 rokiem, kiedy ukazały się „głodne ptaki”, na łamach kwartalnika „Kultura Dolnośląska” (Pismo Dolnośląskiego Ruchu Społeczno-Kulturalnego), numery: z 1986, 3-4 (117-118) – w rubryce „Debiuty” (tu kilka krótkich wierszy i prozą spisana refleksja pt. *Reportaż o megamyśli*), następnie z 1987, 1-2 (119-120) – *Wykuwanie szklanych słoni* (tekst spisany i prozą, i wierszem); a także w miesięczniku „Karkonosze. Kultura i Turystyka”, numery: 11/123/87 (listopad) – *Mów do mnie głośniej*; 4/128/88 (kwiecień) – *Niejednakowa ważność szczegółów* (tytuł tego wiersza stanowi także, jako wymowny cytat, szyld omówienia Stefana Bednarka, który opisał

rezultaty konkursu poetyckiego, a w nim J. Marczyńskiego uhonorowano wyróżnieniem za rzeczony utwór), 12/136/88 (grudzień) – *Lądy nieznane* (wiersz doceniony dzięki uzyskaniu przez J. Marczyńskiego III nagrody w II Karkonoskim Plenerze Literackim w Michałowicach).

W odrębnym miejscu należy wspomnieć o tomikach poetyckich (z pominięciem omówionego szerzej w tym szkicu): w 1990 roku, ukazał się, wydany skromnie („bibułowo", „na prawach rękopisu" – pisał J. Hanc we wspomnieniu pośmiertnym, zob. niżej), zaopatrzony w znajomo poniekąd brzmiący tytuł – *Podanie o tkliwe kochanie*. Książeczkę, pozbawioną paginacji (bez miejsca druku), wyposażono w odręczny zapis jej tytułu oraz pseudonimu autora, natomiast tekst zasadniczy odbito przy użyciu maszyny do pisania. Natomiast dwa lata wcześniej wyszedł inny, przygotowany profesjonalnie i ilustrowany tomik, książkowy debiut – *Chodzę szary* (Jelenia Góra 1988, ss. 30). W 1990 roku pojawiły się, drukowane „własnym sumptem" – pisze J. Hanc (*Jan Marczyński*, s. 284, zob. niżej) – „opowiastki ku [...] uciesze" kolegów z Jeleniogórskiego Klubu Literackiego pt. *Mazurskie opowiastki żeglarskie*.

Fragmenty twórczości Marczyńskiego trafiły również do zbiorów poetyckich, m.in. do dwóch kolejnych *Zeszytów wierszem*, III i IV (Jelenia Góra 2001 i 2002), w wyborze I. Hryncewicz oraz do antologii pt. *Szept morskiej muszli albo beatus qui amat. Antologia poezji miłosnej*, wyb. i oprac. M. A. Kasprzyk, Szczecin 1995. Wcześniej – w 1997 roku – kilka tekstów znalazło miejsce w *Trzecim almanachu jeleniogórskim*, zredagowanym pod patronatem Jacka Łukasiewicza i Stefana Bednarka. I podobnie w czwartym tomie tej inicjatywy (red. H. Cychol, J. Hanc i in., Jelenia Góra 2005).

Jan Marczyński dał się poznać również jako kronikarz swoich czasów i środowiska; przedstawił dwa cenne sprawozdania – *Dwudziestopięciolecie Jeleniogórskiego Klubu Literackiego* oraz *Członkowie Jeleniogórskiego Klubu Literackiego na Uniwersytecie Poezji w Zielonej Górze*, oba ukazały się w jubileuszowym opracowaniu wieloautorskim *Dwudziestopięcolecie Jeleniogórskiego Klubu Literackiego. 1981-2006* (red. J. Hanc, L. Wolak i M. Kamiński, Jelenia Góra 2006). W tomie tym również ogłoszono jego wiersz pt. *Pamiętasz sierpień '89*.

Informację o śmierci poety (w 2007 roku) w środowisku lokalnym przyjęto z głębokim żalem. Smutek, wywołany odejściem tego miłośnika słowa, człowieka dobrego, życzliwego, niezłomnego, dokumentują co najmniej trzy artykuły, ciepło wspominające sylwetkę autora „głodnych ptaków" – Krystyny Susabowskiej, *Odszedł poeta (Żyć twórczo –*

na przekór...), „Tu i Teraz. Jeleniogórski Biuletyn Informacyjny” 9/19/2007 (październik), Anastazji Daniłowicz, *Wspomnienie. O Janie Marczyńskim (Zdzisławie Cieślaku) – 1939-2007. Jeszcze zdążyli...*, „Nowiny Jeleniogórskie” 2008, nr 17 oraz Jana Hanca w dziale *In memoriam* „Rocznika Jeleniogórskiego. Pisma Regionu Karkonoszy” z 2007 roku (t. 39, s. 283-284) – *Jan Marczyński (8.08.1939 – 7.08.2007)*.


Stanisław Kamocki, *Autoportret*, 1939 r.

NOTY O AUTORACH

URSZULA ADAMSKA, mgr filologii polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, doktorantka w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, była członkinią „Klubu Humanistów" przy Uniwersytecie w Białymstoku. Współorganizatorka Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Stefan Żeromski i tradycje inteligencji polskiej. Idee – estetyka – język" (2011), Jubileuszowej Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Józef Ignacy Kraszewski 1812–2012. Pisarz – Myśliciel – Autorytet" (2012) oraz Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Przemiany formuły emancypacji kobiet od XVIII wieku do XX-lecia międzywojennego" (2013). Zainteresowania: kabaret, twórczość Hanki Ordonówny, gatunki satyryczne (humoreska).

MARCIN BAJKO, dr, asystent w Katedrze Badań Filologicznych „Wschód – Zachód" w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Zainteresowania badawcze: dzieła epoki romantyzmu oraz Młodej Polski. Autor studiów: *Symbolika ognia w „Śnie srebrnym Salomei" Juliusza Słowackiego*; *Obraz Greka w powieściach „bałkańskich" Tomasza Teodora Jeża. Rekonesans*; *Anielskie upiory. Ukraińskie wierzenia ludowe w „Marii" Antoniego Malczewskiego*; *Nacjonalizm i kosmopolityzm. Tadeusza Micińskiego walka o Polskę*. Napisał doktorat o twórczości Tadeusza Micińskiego. Edytor jego polemicznego pisma *Walka o Chrystusa* (1911), wydanego po stu latach (Białystok 2011). Autor monografii: *Heroiczna Apokalipsa. W kręgu idei i wyobraźni Tadeusza Micińskiego* (Białystok 2012).

AGNIESZKA CZYŻAK, dr hab., adiunkt w Zakładzie Poetyki i Krytyki Literackiej w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej zainteresowania naukowe dotyczą historii literatury współczesnej, ze szczególnym uwzględnieniem literatury powstałej po 1989 roku, oraz teorii literatury, przede wszystkim rozwoju badań kulturowych. Autorka monografii: *Życiorysy polskie 1944–89* (Poznań 1997), *Kazimierz Brandys* (Poznań 1998), jak również *Na starość. Szkice o literaturze przełomu tysiącleci* (Poznań 2011). Współredaktorka tomów: *Powroty Iwaszkiewicza* (Poznań 1999); *Wariacje na temat. Studia literackie* (Poznań 2003); *Ulotność i trwanie* (Poznań 2003); *PRL –*

świat (nie)przedstawiony (Poznań 2010) oraz *Elementy do portretu – szkice o twórczości Aleksandra Wata* (Poznań 2011).

JOLANTA DRAGAŃSKA, mgr filologii polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, doktorantka w Katedrze Badań Filologicznych „Wschód – Zachód" Uniwersytetu w Białymstoku, była członkinią „Klubu Humanistów". Współorganizatorka Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Stefan Żeromski i tradycje inteligencji polskiej. Idee – estetyka – język" (2011), Jubileuszowej Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Józef Ignacy Kraszewski 1812–2012. Pisarz – Myśliciel – Autorytet" (2012) oraz Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Przemiany formuły emancypacji kobiet od XVIII wieku do XX-lecia międzywojennego" (2013). Interesuje się dramatem młodopolskim kobiet (twórczością Amelii Hertzówny).

MAREK DYBIZBAŃSKI, dr hab., pracownik Zakładu Literatury Polskiej XIX wieku w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego. Autor książek *Romantyczna futurologia* (Kraków 2005) oraz *Tragedia polska drugiej połowy XIX wieku – wzorce i odstępstwa* (Poznań 2009). Współautor książki *Mitoznawstwo porównawcze* (z Włodzimierzem Szturcem, Kraków 2006), a także licznych studiów o literaturze Romantyzmu i wieku XX.

JOANNA DZIEDZIC, dr, adiunkt w Katedrze Rosyjskiej Literatury Dawnej Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Zainteresowania badawcze: literatura i filozofia rosyjska XIX wieku, poezja epoki popuszkinowskiej i nurt „poezji czystej" w kontekście literatury światowej. Autorka rozprawy *Fiodor Tiutczew. W kręgu rozmyślań filozoficznych i koncepcji estetycznych*. Najważniejsze publikacje: *Echa toposu „theatrum mundi" w twórczości Fiodora Tiutczewa*, [w:] *Literatury wschodniosłowiańskie. Z najnowszych badań*, pod red. H. Twaranowicz, Białystok 2010, s. 241-254; *W kręgu rosyjskiej myśli filozoficznej lat 20 – 30-tych XIX-ego wieku. Fiodor Tiutczew i lubomudrzy*, „Studia Wschodniosłowiańskie", Białystok 2007, t. 7, s. 113-128; *Fiodor Tiutczew i kwestia słowianofilstwa*, [w:] *W kręgu problemów językoznawstwa i literaturoznawstwa. Studia i wspomnienia poświęcone pamięci prof. Alberta Bartoszewicza w piątą rocznicę jego śmierci*, red. N. Kasparek, A. Koseski, W. Piłat, J. Sobczak, Warszawa 2006, s. 153 -162; *Słowianofilstwo rosyjskie w Polsce*, [w:] „Studia Wschodniosłowiańskie", Białystok 2005, t. 5, s. 143-150; *Fiodor Tiutczew w Polsce*, [w:] „Studia Wschodniosłowiańskie", Białystok 2001, t. 1, s. 193-200.

ANNA JANICKA, dr, adiunkt w Zakładzie Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Zainteresowania badawcze: literatura polska II połowy XIX wieku, twórczość Gabrieli Zapolskiej. Autorka m.in. studiów: *Figury tożsamości. O języku bohaterek w prozie Grabieli Zapolskiej* (1998); *„…Z punktu widzenia Małgosi". Faust i kobiety* (2001), a także *Krasiński postyczniowy. Przypadek młodych pozytywistów* (2011). Wydała monografię *Sprawa Zapolskiej, Skandale i polemiki* (2013). Odznaczona medalem Komisji Edukacji Narodowej. Współredaktorka tomu: *Pogranicza, cezury, zmierzchy Czesława Miłosza* (Białystok 2012). Ostatnio zredagowała i opracowała również książkę Marka Szladowskiego zatytułowaną *(Bez)senna egzystencja. Starość Józefa Ignacego Kraszewskiego* (Białystok 2012).

ANNA JAZGARSKA, dr nauk humanistycznych Uniwersytetu Gdańskiego. Tytuł rozprawy doktorskiej napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Zbigniewa Majchrowskiego: *Ontologia spojrzenia w twórczości Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego*. Praca obroniona z wyróżnieniem. Autorka m.in. takich artykułów, jak: *Doliczyć do stu. Zet i dwa zera Petera Greenawaya*; *Patrzący widziane: o spojrzeniu w wybranych dziełach J. Słowackiego. Itinerarium* oraz *Juliusz Słowacki i psychoanaliza. Krótka historia interpretacji*.

MONIKA JURKOWSKA, mgr, absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie w Białymstoku, członkini „Klubu Humanistów" przy Uniwersytecie w Białymstoku. Współorganizatorka konferencji naukowej „JULIAN TUWIM. Tradycja – recepcja – perspektywy badawcze" (2013). Doktorantka Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód".

DANIEL KALINOWSKI, dr hab., prof. nadzw. Akademii Pomorskiej w Słupsku. Zainteresowania naukowe: współczesna polska recepcja artystyczna i naukowa twórczości Franza Kafki, obecność kultury i literatury buddyjskiej w Polsce, problematyka małych form literackich, antropologia literatury, motywy żydowskie w literaturze polskiej. Redaktor wielu tomów zbiorowych: *Sienkiewicz. Próby zbliżeń i uogólnień* (Słupsk 1997); *Droga na Wschód. Polskie inspiracje orientalne* (Słupsk 2000); *Po żydowsku. Tradycje judaistyczne w kulturze i literaturze* (Słupsk 2005). Autor książek: *Określanie horyzontu. Studia o polskiej aforystyce literackiej XIX wieku* (Słupsk 2003), *Światy Franza Kafki* (Słupsk 2006), *Od Smętka do Stolema. Wokół literatury Kaszub* (z Adelą Kuik-Kalinowską, Gdańsk 2009). Równolegle do działań naukowych prowadzi działalność teatralną i literacką.

WOJCIECH KALINOWSKI, dr, polonista i anglista. Doktorant w Katedrze Badań Filologicznych „Wschód – Zachód" Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Obronił pracę magisterską *„Literatura niesamowita" na przykładzie twórczości Stefana Grabińskiego*, napisaną pod kierunkiem prof. Haliny Krukowskiej. Wśród jego pasji literackich znajdują się literatura romantyczna i fantastyczna. Autor rozprawy: *Echa filozofii genezyjskiej w twórczości Stefana Grabińskiego*. Współorganizator międzynarodowych konferencji naukowych: „Piękno Słowackiego" (2009), „Stefan Żeromski i tradycje inteligencji polskiej. Idee – estetyka – język" (2011); *Pogranicza, kresy, wschód a idee Europy* (2011) oraz *Józef Ignacy Kraszewski 1812–2012. Pisarz – Myśliciel – Autorytet* (2012). Napisał pracę doktorską o nowelistyce Stefana Grabińskiego.

MAGDALENA KARAMUCKA, mgr, doktorantka w Zakładzie Latynistyki w Instytucie Filologii Klasycznej Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Pod opieką prof. Elżbiety Wesołowskiej przygotowuje od 2009 roku dysertację doktorską poświęconą literaturze łacińskiej.

JOLANTA KOWAL, dr, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego. Zainteresowania badawcze: polska poezja porozbiorowa lat 1793–1806; późne Oświecenie na Litwie, ze szczególnym uwzględnieniem Parnasu wileńskiego; czasopiśmiennictwo doby porozbiorowej lat 1795–1830 oraz Józef Ignacy Kraszewski wobec wieku XVIII. Autorka monografii naukowej zatytułowanej *Droga na Parnas. O twórczości poetyckiej Antoniego Goreckiego* (Kraków 2008). Prace edytorskie: P. Żbikowski, *Horyzonty polskiego Oświecenia. Wykłady z epoki (1740–1830)*, oprac. J. Kowal (Kraków 2010), a także A. Gorecki, *Wiersze wybrane*, wstęp i oprac. J. Kowal (Kraków 2011). Autorka szeregu artykułów naukowych, w tym: *„Pierwiosnków polskiego romantyzmu" – Uwag nad romansami; Pośród Muz zamilkłych. „Do Tadeusza Matuszewica"*; jak również *Okradanych, prześladowanych i zapomnianych dzieła Antoniego Goreckiego*.

GRZEGORZ KOWALSKI, mgr, absolwent filologii polskiej na Uniwersytecie w Białymstoku, podwójny stypendysta Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Pracownik naukowy Książnicy Podlaskiej im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku. Współpracuje stale z Katedrą Badań Filologicznych „Wschód – Zachód" w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Interesuje się romantyzmem polskim i europejskim, mitem, religią i wyobraźnią. Ukazała się ostatnio jego

książka o bohaterach dramatycznych Juliusza Słowackiego *Duch w osobie* (Białystok 2012). Autor studiów: *Starsza siostra w wierze. O Judycie z „Księdza Marka”*; *Ciekawość, pożądanie i baśń w „Przygodach Sindbada Żeglarza”*, a także *Inteligentna planeta – modny temat drugiej połowy XX wieku*. Współredaktor tomów *Piękno Juliusza Słowackiego* (t. I–III, Białystok 2012–2014).

JAROSŁAW ŁAWSKI, prof. zw. dr hab., kierownik i twórca Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Zainteresowania badawcze: faustyzm i bizantynizm w literaturze Romantyzmu, Młoda Polska oraz Czesław Miłosz. Redaktor naczelny Naukowych Serii Wydawniczych „Czarny Romantyzm”, „Przełomy/Pogranicza” oraz „Colloquia Orientalia Bialostocensia”. Autor książek: *Wyobraźnia lucyferyczna. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni”* (Białystok 1995), *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego* (Białystok 2005), a także *Mickiewicz – Mit – Historia. Studia* (Białystok 2010). Współredaktor tomów (z prof. H. Krukowską): *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej* (t. I-II, Białystok 1999, 2001), *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice* (Białystok 2005), jak również (z K. Korotkichem) *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm* (Białystok 2004), *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza* (t. 1-2, Białystok 2006, 2007), (z M. Sokołowskim) *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku* (Białystok–Warszawa 2009). Edytor *Horsztyńskiego* J. Słowackiego w serii „Biblioteki Narodowej” (Wrocław 2009). Członek Komitetu Nauk o Literaturze PAN.

RENATA MAJEWSKA, dr, absolwent studiów doktoranckich Instytutu Badań Literackich Państwowej Akademii Nauk w Warszawie. Polonistka i filolog klasyczny. Autorka artykułu zatytułowanego: *„Lilla Weneda” Juliusza Słowackiego a romantyczna teoria podboju. Problem z lekturą historiozoficzną dzieła*. Opublikowała książkę: *Arkadia Północy. Mity eddaiczne w „Lilli Wenedzie” i „Królu Duchu” Juliusza Słowackiego* (2013).

MAŁGORZATA MATUSIAK, dr, adiunkt w Zakładzie Historii Literatury Polskiej do XIX Wieku Akademii Pomorskiej w Słupsku. Zainteresowania badawcze: topika literatury staropolskiej i romantyzmu, tradycja romantyczna i gotycka; romantyzm polski i zachodnioeuropejski (głównie niemiecki), problematyka aksjologiczna w literaturze polskiego baroku; publikacje dotyczące wybranych motywów i obrazów

w utworach Adama Mickiewicza, Cypriana Kamila Norwida, Ernsta Augusta Friedricha Klingemanna, a także Mikołaja Reja i poetów polskiego baroku. Twórczyni prezentacji *Obraz nauki polskiej w czasopiśmiennictwie akademickim. Wybrane zagadnienia* (XIII Spotkanie Redaktorów Gazet Akademickich, Ustka 2005). Autorka artykułu zatytułowanego *Renesansowy przewodnik po sobie samym. Elegia VII z Księgi żalów Klemensa Janickiego*. Wydała monografię: *Mickiewicz i średniowiecze. Zarys problematyki* (Słupsk 2007).

HANNA MILEWSKA, mgr, doktorantka w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. Bada związki literatury i muzyki. Zajmuje się też krytyką oraz tłumaczeniami. Publikowała w „Twórczości", „Odrze", „Toposie", „Kinie", „Tekstach Drugich". Autorka artykułów naukowych o umuzycznieniach liryki Paula Celana i Jarosława Iwaszkiewicza w tomach: *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego* (II – Toruń 2006, III – Toruń 2010). Współautorka multimedialnego *Leksykonu polskiej muzyki filmowej 1930–1939* (Warszawa 2004).

BARBARA OLECH, dr, adiunkt w Zakładzie Literatury Międzywojennej i Współczesnej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, działaczka Centrum Edukacji Obywatelskiej Polska – Izrael. Zainteresowania badawcze: literatura II połowy XIX wieku i XX wieku ze szczególnym uwzględnieniem literatury tworzonej przez kobiety (M. Grossek-Korycka i inne), literatura dla dzieci i młodzieży, baśniowe i mityczne toposy w literaturze polskiej XX wieku, pisarze polscy pochodzenia żydowskiego. Opracowała *Utwory wybrane* Marii Grossek-Koryckiej w serii „Biblioteka Poezji Młodej Polski" (Kraków 2005). Autorka artykułów w książkach zbiorowych oraz recenzji i szkiców drukowanych w prasie specjalistycznej („Kontury. Wybór prozy i poezji autorów piszących po polsku w Izraelu"). Współredaktor księgi: *Cykl literacki w Polsce* (Białystok 2001). Organizatorka Festiwalu Kultury Żydowskiej „Zachor – Kolor i Dźwięk"; odznaczona Medalem Komisji Edukacji Narodowej. Ostatnio opublikowała książkę zatytułowaną *Harmonia, liryzm, trwoga. Studia o twórczości Bronisławy Ostrowskiej* (Białystok 2012).

BOGNA PAPROCKA-PODLASIAK, dr, adiunkt w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Autorka rozprawy doktorskiej o motywach faustycznych w dramacie i w teatrze współczesnym w Polsce. Autorka studiów: *Epopeja faustycznego „ja". O procesie mityzacji legendy faustowskiej* (2005); *Dionizos*

w masce Chrystusa. O ironicznych postfiguracjach w twórczości Henryka von Kleista (2007); współredaktorka [z prof. M. Kalinowską] tomu studiów: *Antyk romantyków. Model europejski i wariant polski. Rekonesans* (Toruń 2003). Współredagowała tom: *Symbolika mistyczna w poezji romantycznej. Słowacki i inni* (Toruń 2009). Autorka monografii: *„Faust" J. W. Goethego na scenach polskich. Grotowski, Szajna, Jarocki* (Toruń 2012).

MAGDALENA PATRO-KUCAB, dr, adiunkt w Zakładzie Literatury Staropolskiej i Polskiego Oświecenia Uniwersytetu Rzeszowskiego oraz zastępca Dyrektora Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego. Realizowane problemy badawcze: Insurekcja listopadowa w polsko- i niemieckojęzycznej poezji dziewiętnastowiecznej; Alojzy Feliński – człowiek i dzieło; postać Izabeli Czartoryskiej w poezji porozbiorowej; późna twórczość poetycka Kazimierza Brodzińskiego; wierszowane podarunki imieninowe (F.D. Kniaźnin i L. Kropiński); akademicka działalność Ludwika Osińskiego oraz czasopiśmiennictwo okresu Królestwa Polskiego. Członkini Towarzystwa Badań nad Wiekiem Osiemnastym, jak również Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego. Autorka licznych rozpraw i artykułów naukowych oraz monografii *„...Jest to głos Ojczyzny, z jej serca i ducha wydobyty". O późnej twórczości poetyckiej Kazimierza Brodzińskiego* (Rzeszów 2011).

ANNA PIETRASZKO, mgr, absolwentka białostockiej polonistyki, doktorantka KBF „Wschód – Zachód". Interesują ją literackie świadectwa niepokojów egzystencjalnych człowieka przełomu XIX i XX wieku.

JOANNA PIETRZAK-THÉBAULT, dr, italianistka, adiunkt na UKSW w Warszawie, zajmuje się renesansowym edytorstwem i książką włoską tego okresu. Interesuje się też francuskojęzycznymi pismami Adama Mickiewicza. Opublikowała: *Vavassore – rodzina wydawców weneckich XVI w. W służbie idei czy pragmatyzmu?*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce", XLIII, 1999; *„Herbolario volgare" – między lekarską ambicją a zachwytem*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki", LII, 2007 nr 1; *Miłość w czasach Soboru. Alegoryczne klucze lektury „Orlanda szalonego",* „Odrodzenie i Reformacja w Polsce", LII, 2008; publikuje także w „Tygodniku Powszechnym", „Więzi", „Przeglądzie Powszechnym", szczególnie na tematy dialogu z islamem. Pasjonuje się tańcem dawnym.

JAKUB RAWSKI, mgr, absolwent filologii polskiej na Uniwersytecie Zielonogórskim oraz doktorant Instytutu Filologii Polskiej UZ. Autor książki poetyckiej *Pasaże* (Zielona Góra 2010) oraz referatów

wygłaszanych na konferencjach naukowych (Uniwersytet Jagielloński, Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, Uniwersytet Śląski, Uniwersytet Zielonogórski). Trzykrotnie był stypendystą Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego (2009/2010, 2010/2011, 2011/2012). Pełni funkcję sekretarza zielonogórskiego oddziału Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza. Publikuje na łamach kwartalnika „Pro Libris" oraz rocznika „Edukacja Humanistyczna". W kręgu jego zainteresowań badawczych znajduje się literatura polskiego romantyzmu, metodologia genderowa, krytyka feministyczna, wampiryczna kultura popularna oraz recepcja literackiej Nagrody Nobla w Polsce. Pod kierunkiem prof. Leszka Libery przygotowuję dysertację doktorską poświęconą *Zawiszy Czarnemu* Juliusza Słowackiego.

IWONA E. RUSEK, dr, redaktor naczelna kwartalnika „LiteRacje", prezes Stowarzyszenia „LiteRacje" im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego. Zainteresowania naukowe: literatura Romantyzmu i Młodej Polski, literatura współczesna, filozofia Platona i Schopenhauera, symbolika, mitoznawstwo. Współpracuje z Pracownią Literatury Modernizmu Europy Środkowej i Wschodniej Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, publikuje w „Tekstualiach", „Przeglądzie Filozoficzno-Literackim", a także w tomach zbiorowych. Opublikowała monografię: *Pragnienie, symbol, mit. Studium o „Próchnie" Wacława Berenta* (Warszawa 2013).

PIOTR SOBOLCZYK, dr, pisarz, poeta, tłumacz i krytyk literacki, absolwent polonistyki i iberystyki na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz na Universitat de Barcelona. Uzyskał doktorat z zakresu teorii literatury na Uniwersytecie Jagiellońskim. Autor ponad stu rozpraw naukowych i recenzji krytycznych, w tym książki *Tadeusza Micińskiego podróż do Hiszpanii* (Toruń 2005). Na jego dorobek literacki składają się utwory: *Samotulenie* (Toruń 2002); *Opowieści obrzydliwe* (Toruń 2003); *Homunculus* (Toruń 2005); *Españadiós* (Toruń 2006), a także *Dywan Pierrota* (Łódź 2009). Stypendysta Ministerstwa Edukacji Narodowej, Fundacji Estreicherów, dwukrotnie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej oraz Prezydenta Miasta Krakowa w dziedzinie literatury (2005). Laureat nagrody Narodowego Centrum Kultury dla najlepszej rozprawy doktorskiej z zakresu kulturoznawstwa. Współpracownik IBL PAN od 2012 roku.

KAMILA SOŁTYSIK, mgr, absolwentka filologii klasycznej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autorka pracy

magisterskiej zatytułowanej *Postać Terezjasza w tradycji i literaturze antycznej, filologia klasyczna*.

ALEKSANDRA SULIKOWSKA-GĄSKA, dr, adiunkt w Zakładzie Teorii Sztuki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Zainteresowania: kult świętych w tradycji bizantyjskiej oraz południowo- i wschodniosłowiańskiej: relikwie i ikony; społeczny status przedmiotów kultowych. Zajmuje się ruskim i rosyjskim malarstwem ikonowym, sztuką cerkiewną w państwie polsko-litewskim i w Rzeczypospolitej, problemami sztuki pogranicza Wschodu i Zachodu, a także kulturą staroobrzędowców. Pracuje również w Zbiorach Sztuki Wschodniochrześcijańskiej Muzeum Narodowego w Warszawie, gdzie opiekuje się kolekcją ikon oraz rzemiosła bizantyjskiego. Brała udział w projekcie prowadzonym w Instytucie Badań Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Warszawskiego: „Bizancjum a renesansy. Dialog kultur, dziedzictwo antyku – tradycja i współczesność". Współautorka następujących tomów: (wraz z Zofią Skorupinską) *Ikony. Przedstawienia maryjne z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie* (Warszawa 2004) oraz (z Mirosławem P. Krukiem i Marcinem Wołoszynem) *Sacralia Ruthenica. Dzieła staroruskie bądź z Rusią związane z metalu i kamienia w Muzeum Narodowym w Krakowie i w Muzeum Narodowym w Warszawie*, *Sacralia Ruthenica. Early Ruthenian and Related Metal and Stone Items in the National Museum in Cracow and the National Museum in Warsaw* (Warszawa 2006). Autorka *Sporów o ikony na Rusi w XV i XVI wieku* (Warszawa 2007).

MAREK SZLADOWSKI, dr, historyk literatury i kultury. Absolwent Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Opolskiego oraz Centrum Europejskich Studiów Regionalnych i Lokalnych Uniwersytetu Warszawskiego. Redaktor i współredaktor naukowy tomów: *Literatura i/a tożsamość w XX wieku* (Opole 2007) oraz *Egzystencjalne doświadczenie starości w literaturze* (Opole 2008), *Rozwój i przyszłość wyższego szkolnictwa artystycznego w Polsce* (Warszawa 2012), współpracował przy powstaniu leksykonu *Księga żałoby i śmierci* (Warszawa 2009). Doktorat, pisany pod kierunkiem prof. Ireny Jokiel, poświęcony był doświadczeniu starości Józefa Ignacego Kraszewskiego. Głównym obszarem jego zainteresowań są przemiany mentalności i wyobraźni XIX, XX i XXI wieku. Ostatnio opublikował monografię *(Bez)senna egzystencja. Starość Józefa Ignacego Kraszewskiego* (Białystok 2012). Mieszka w Warszawie.

WŁODZIMIERZ SZTURC, prof. dr hab., wykładowca Instytutu Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie. Komparatysta, badacz dziejów dramatu. Dramaturg oraz poeta. Współpracownik wyższych uczelni francuskich w Paryżu, Tours i Grenoble. Wydał książki: *Ironia romantyczna* (Warszawa 1992), *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku* (Bydgoszcz 1999), *Mitoznawstwo porównawcze* (z dr hab. Markiem Dybizbańskim, Kraków 2006). Ostatnio wydał tom studiów: *Nowe przestrzenie*. *Szkice o namiętności* (Kraków 2011).

RADOSŁAW SZTYBER, dr, adiunkt w Zakładzie Literatury Dawnej, Bibliotekoznawstwa i Edytorstwa Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Prowadzi zajęcia z zakresu dziejów dawnej literatury polskiej, technologii informacyjnych, edytorstwa i in. Obecnie czuwa również nad projektami dyplomantów seminarium licencjackiego. Wraz ze studentami realizuje projekt pod hasłem „Internet – źródło wiedzy czy niewiedzy?" Krąg jego zainteresowań badawczych (oprócz literatury staropolskiej) wypełniają również problemy edytorstwa. Autor publikacji książkowych: *Piórem, kropidłem i szablą. Wojciecha Dembołęckiego pisarska i kapelańska przygoda z lisowczykami (1619–1623). Studia i szkice* (Zielona Góra 2005); *Tuz, kralka, wyżnik, niżnik i inne karty... Dwa barokowe zabytki literacko-plastyczne* (Zielona Góra 2009); *Wojciech Dembołęcki – kapelan lisowczyków, ideolog szlachecki i... wagabunda* (Warszawa 2011); *Wojciech Dembołęcki o Lisowczykach wierszem i prozą (1620–1621)* (Warszawa 2011) oraz *„Skądże to zbłaźnienie świata?". Wojciecha Dembołęckiego „Wywód jedynowłasnego państwa świata" (studium monograficzne i edycja krytyczna)* (Zielona Góra 2012).

EMILIA ŚWIDERSKA, mgr filologii polskiej, ukończyła studia na Filii Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku (1992–1997); praca magisterska: *Problem zła w powieści M.G. Lewisa „Mnich"* napisana pod kier. prof. Jerzego Kopani; studia podyplomowe w zakresie wiedzy o kulturze na Wydziale Nauk Humanistycznych i Społecznych w Wyższej Szkole Administracji Publicznej w Białymstoku (2003–2005). Praca: dyplomowana nauczycielka języka polskiego i wiedzy o kulturze w Zespole Szkół nr 1 w Grajewie od 1997 roku. Egzaminator Okręgowej Komisji Egzaminacyjnej w Łomży od 2005 roku, przewodnicząca Zespołu Egzaminatorów w Ełku (2011). Zainteresowania: literatura, film, teatr, twórczość Juliusza Słowackiego, romantyzm. Doktorantka KBF „Wschód – Zachód".

ELWIRA TOMCZYK, mgr, absolwentka filologii polskiej Filii Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku. Doktorantka w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku w Katedrze Badań Filologicznych „Wschód – Zachód". Nauczycielka języka polskiego w XI Liceum Ogólnokształcącym im. Rotmistrza Witolda Pileckiego w Białymstoku. Współorganizatorka Jubileuszowej Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Józef Ignacy Kraszewski 1812–2012. Pisarz – Myśliciel – Autorytet" (2012).

GRZEGORZ TROŚCIŃSKI, dr, polonista, nauczyciel w gorzyckim gimnazjum, pracownik w Zakładzie Literatury Staropolskiej i Polskiego Oświecenia Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego. Autor monografii: *Wczasy wielkiego człowieka. Studium o poezji Stanisława Herakliusza Lubomirskiego* (Sandomierz 2005). W swoim dorobku naukowym ma również takie artykuły naukowe, jak: *„Zbawiciel mój – Apollo, krzyż mój – Parnas będzie" – sacrum w „Poezjach Postu świętego" Stanisława Herakliusza Lubomirskiego; Arkadyjskie miejsca szczęśliwe w liryce Wespazjana Kochowskiego* oraz *Skarga umierającego w bernardyńskim rękopisie Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu*.

ELŻBIETA WESOŁOWSKA, prof. zw. dr hab., kierownik Zakładu Latynistyki oraz dyrektor Instytutu Filologii Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Zainteresowania naukowe: twórczość Seneki, antyczna literatura emigracyjna (Cycero, Owidiusz, Seneka, Boecjusz), elementy antyczne w literaturze nowożytnej. Autorka książki zatytułowanej *Cyceron i Seneka* (Poznań 2003). Tłumaczka tragedii rzymskich (utworów Seneki: *Agamemnon*, *Medea* i Pseudo-Seneki *Oktawia*) oraz wyboru *Żalów* Owidiusza (Poznań 2002). Przetłumaczyła (po raz pierwszy na język polski) i w 2008 roku opublikowała (w serii „Biblioteka Narodowa") *Kalendarz poetycki* (*Fasti*) Owidiusza. Za ten przekład w 2009 roku została uhonorowana nagrodą miesięcznika „Literatura na Świecie" w kategorii przekładu poetyckiego.

ANNA WYDRYCKA, dr hab., adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Badaczka literatury Młodej Polski, zwłaszcza poezji, krytyki i nurtu kobiecego. Autorka monografii *„...Rymów gałązeczki skrzydlate...". W świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej* (Białystok 1998). We własnym zakresie wydała *Poezje* Marceliny Kulikowskiej (Białystok 2001). Współredaktorka tomu Józefa Pawluczyka: *Cierniowa droga do wolności. Wspomnienia żołnierza AK z okresu okupacji niemieckiej, sowieckiej i z czasów PRL-u* (Biały-

stok 2005). Ostatnio opublikowała: *Zapomniane głosy. Krytyka literacka kobiet 1894 – 1918.* T. 1, *Wybór tekstów* (Białystok 2006). Autorka monografii: *Między bios a zoé. Poetycka antropologia w liryce Młodej Polski. Interpretacje* (Białystok 2012).

ŁUKASZ ZABIELSKI, dr, absolwent filologii polskiej i historii na Uniwersytecie w Białymstoku. Pracę magisterską napisał pod kierunkiem prof. Jarosława Ławskiego: *Topos Cyncynata w literaturze polskiej I połowy XIX wieku*. Jako doktorant w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku przygotował rozprawę: *Kajetan Koźmian w oczach wielkich polskich romantyków*. Autor artykułu: *Cyncynata polski. O „Ziemiańskie polskim" Kajetana Koźmiana i „Panu Tadeuszu" Adama Mickiewicza*. Zainteresowania badawcze obejmują szeroko pojętą kulturę zarówno współczesną, jak i przeszłą, szczególnie z pogranicza wieków. Współorganizator Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Stefan Żeromski i tradycje inteligencji polskiej. Idee – estetyka – język" (2011), Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Pogranicza, kresy, wschód a idee Europy" (2011) oraz Jubileuszowej Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Józef Ignacy Kraszewski 1812–2012. Pisarz – Myśliciel – Autorytet" (2012).

Opracował: Michał Siedlecki

SUMMARY

OLD AGE. EXISTENTIAL EXPERIENCE – LITERARY THEME – METAPHOR OF CULTURE, Volume II, Idea and Introduction by Jarosław Ławski – Anna Janicka, Elżbieta Wesołowska, Łukasz Zabielski (Eds), Białystok 2013

The volumes on old age contain materials collected during the five-year research programme *Reflections on Old Age in Antiquity and Romanticism. Searching for Analogies and Common Ground* (Poznań – Białystok 2007 – 2012). The project was carried out by two teams: Institute of Classical Philology at the Adam Mickiewicz University in Poznań (headed by Professor Elżbieta Wesołowska) and Department of Interdisciplinary and Comparative Studies at the University of Białystok (headed by Professor Jarosław Ławski).

The problems concerning representations of old people and old age have been divided into five research fields:

– Topoi, symbols and myths associated with old age in Antiquity and Romanticism (as compared with other epochs).

– The old age respected and reverend vs. the old age disrespected, comic, caricatured and satirized.

– Literary genres and aesthetics associated with old age representations.

– Artists' perception of their own old age.

– Ancient and romantic iconography of old age as compared the modern one.

From the very beginning the research adopted – as most natural and obvious – the formula of interdisciplinary examination; therefore the scholars who took part in the project represented a whole spectrum of humanistic reflection: classical, Polish, Russian, French and German philologies; Catholic and Orthodox theologies; philosophy, history and medicine.

As part of the project, a short conference (or rather a seminar), *Antic Old Age – Romantic Old Age. Poznań, 24 May 2008*, was organized by Institute of Classical Philology at the Adam Mickiewicz University.

The University of Białystok, in turn, organized a two-day conference *Old Age: An Anthropological Issue, a Literary Motif, and a Metaphor of Culture*. *Confrontations: Antiquity – Romanticism – Modernity*. (Białystok, 13–14 November 2008. The session discussions revolved around the following problems:

– Old age as an existential experience (pattern, wisdom, anxiety, obsession, failure, catastrophe);

– Old age as cultural affliction, the signs of its decline;

– Old age and text; ageing texts, poetics and literary trends;

– Old age as a religious experience (sanctity, religion, blasphemy);

– Old and popular culture; old age and high culture;

Volume I gathers the following materials connected with old age:

– The ever-changing representation of old age in different epochs (Chapter I).

– Theological and philosophical disputes on the significance of old age (Chapter II).

– Old age in the context of love and desire; literary representations of the problem (Chapter III).

Old age as a metaphor of various cultural phenomena: ageing ideas; youth and old age of interpretations; utopia as an antithesis of old culture (Chapter VI).

Volume II groups the studies on old age that touch upon:

– Old age in ancient literature (Homer, Euripides, Horace), in the Bible and in the culture of Byzantium (Chapter I).

– Attitudes towards old age in Romanticism: Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Norwid (Chapter II).

– Attitudes towards old age in the Polish literature after 1864: Orzeszkowa, Zapolska, Grossek-Korycka, Żeromski, Grabiński, Kasprowicz, Hertzówna (Chapter III).

– Degradation and elevation of old age in the twentieth-century Polish and German literature: Woroszylski, Wojtyła, Paziński, Kafka (Chapter IV).

– Both volumes feature a short anthology of literary texts that take old age as its subject matter. The scholars from Poznań and Białystok continue their work on the project.

INDEKS NAZWISK

A
Abraham, patriarcha – 659, 663, 669,
Abramowicz Zofia – 584,
Abramowska Janina – 574-575,
Adamczewski Stanisław – 577,
Adamiec Marek – 271,
Adamska Urszula – 8, **(591-605)**, 695,
Addison Joseph – 427,
Aemilius Georgius – **(87-144)**,
Agaton – 79,
Ajdačić Dejan – 75,
Aksakow Iwan – 231,
Aleksander I Romanow, car – 164,
Aleksandrowska Elżbieta – 151, 182,
Alt Peter André – 623,
Anakreont z Teos – 58,
Anders Władysław Albert – 598, 600,
Anders Zbigniew – 658,
Anderson Mark M. – 616,
Angeli Franco – 489,
Anna, św. – 100, 452,
Antoni Wielki, św. – 77-78,
Antropov Aleksey Pietrowicz – 220,
Appel Włodzimierz – 374,
Apulejusz z Madaury – 39, 47,
Archidamus, król Sparty – 192,
Archiloch z Paros – 68,
Arcimowicz Krzysztof – 519,
Arendt Hannah – 616,
Ariès Philippe – 88,
Artico Davide – 472,
Arustowicz Krystyna – 571,
Arystofanes z Aten – 56, 468,
Arystoteles – 656,
Asor Rosa Alberto – 436,
Augustyn Józef SJ – 458,
Augustyn z Hippony, św. – 148, 417, 505,
Auvergne Martial de – 91,
Awierincew Sergiusz – 73, 82,

B
Babini Valeria Paola – 491, 501,
Bachelard Gaston – 39, 377,
Bachórz Józef – 267, 305, 345, 370, 437, 457,
Baczak Jacek – 607,
Baczko Bronisław – 190,
Badeni Joachim – 484,
Baioni Giuliano – 622,
Bajko Marcin – 4, 7, **(331-348)**, 333, 337, 339, 344, 431, 455, 541, 695,
Baka Józef – 98-99, 101-104, 331,
Baliński Michał – 206,
Ballanche Pierre-Simon – 443,
Bałucki Michał – 403,
Banzhaf Hajo – 527,
Baranowski Bohdan – 268,
Barbarulli Clotilde – 491,
Barrie James Matthew – 13, 458,
Barszczewska-Krupa Alina – 198,
Bartoszewicz Albert – 696,
Barycz Henryk – 88, 375,
Baszniak Tadeusz – 621,
Batory Stefan, król Polski – 410-411,
Baudelaire Charles Pierre – 40,
Bazyli II Bułgarobójca, cesarz bizantyj-ski – 78,
Bąkowska Eligia – 88, 428,
Bebell Andrea – 524,
Beck Evelyn – 616,
Bednarek Stefan – 690-692,
Bednarowski Adolf – 415,
Bednarz Mieczysław – 84,
Bełcikowski Adam – 243,

Berent Wacław – 702,
Bergamo Jakub Filip de – 89,
Berger Karol – 447,
Berkowski Naym Jakowlewicz – 221,
Berlant Laurent – 524,
Berlin Isaiah – 443,
Berman Marshall – 250,
Bernatowicz Feliks – 200,
Bernhardt Sarah (właśc. Bernardt Henriette Rosine) – 40,
Bersani Leo – 526, 532,
Berwiński Ryszard Wincenty – 262-263,
Białostocki Jan – 88, 163,
Biedermann Hans – 371, 380, 390, 394,
Biegański Wiktor – 596,
Biegeleisen Henryk – 287,
Bielicka Emilia – 274,
Bielik-Robson Agata – 250, 625,
Bieliński Piotr – 158,
Bielowski August – 353,
Bieńczyk Marek – 620, 626,
Bieńkowski Zbigniew – 628,
Biernacki Andrzej – 385,
Bieroń Tomasz – 443,
Bisping Natalia – 180,
Bisping Rozalia – 180,
Bizior Magdalena – 409, 419, 422,
Blake William – 312, 513,
Blanchot Maurice – 620,
Block Josine – 68,
Bloom Harold – 625,
Bly Robert – 529,
Błachnio Aleksandra – 151,
Błaut Sławomir – 628,
Błok Aleksander Aleksandrowicz – 223,
Błońska Wanda – 309,
Błoński Jan – 309,
Błotnicki Hipolit – 298,
Bobowska Patrycja – 12,
Bobrowa Joanna – 436,
Boczkowski Jerzy – 595,
Bodo Eugeniusz (właśc. Junod Bogdan Eugène) – 594,
Boecjusz – 705,
Bogdanowicz Tadeusz – 596,
Bogusławski Wojciech Romuald – 597,
Bogusławski Władysław – 235-237,
Bois Jean-Pierre – 247, 256, 288, 346, 632,
Bojarska Katarzyna – 613,
Bolesław I Chrobry, król Polski – 295, 351,
Bolesław II Śmiały, król Polski – 351,
Bolesławiusz Klemens – 99,
Bolska Józefina (pseud. Niuta) – 593,
Bonawentura, św. (właśc. Fidanza Giovanni) – 38,
Bonnet Charles – 251,
Borghii Liana – 491,
Borkowska Ewa – 476, 633,
Borkowska Grażyna – 456, 469, 569-570, 576-578, 580, 585,
Borkowska Małgorzata OSB – 77,
Borkowski Karol – 353,
Borkowski Michał – 353,
Born Jürgen – 616, 618,
Borowczyk Jerzy – 203,
Borowski Andrzej – 99,
Borowy Wacław – 324, 326,
Boruński Leon – 596,
Boyer Lucienne – 596,
Böhme Jakub – 409-410,
Bradke Marcin – 265-266,
Brahmer Mieczysław – 433-434, 437-438, 545,
Brandys Kazimierz – 695,
Bratkowski Daniel – 100,
Bremmer Jan – 68,
Breton André – 39,
Breu Jörg – 93,
Brilli Attilio – 429,
Broch Hermann – 41,
Brochocki Feliks Franciszek – 200,
Brod Maks – 616, 626,
Brodski Josif Aleksandrowicz – 584,
Brodziński Kazimierz – 6, **(175-196)**, 701,
Bronikowski Ksawery – 209,
Brown Peter – 76,
Bruchnalski Wilhelm – 197,
Brudnicki Jan Zdzisław – 287,
Brückner Aleksander – 264, 298-299,

Brzechwa Jan (właśc. Lesman Jan Wiktor) – 594,
Brzostowski Tadeusz – 88, 375,
Brzozowska Sabina – 569,
Brzozowski Jacek – 261, 310-311, 348, 437, 481, 633,
Brzozowski Stanisław – 515-517,
Brzuszek Bogdan, OFM – 96,
Buchsztab Borys – 223,
Buchwald-Pelcowa Paulina – 97,
Buckle Henry Thomas – 466,
Buczyńska-Garewicz Hanna – 642,
Bugge Sophus Elseus – 418-419,
Bujak Adam – 654,
Bujnicki Tadeusz – 457, 465,
Bukowiec Paweł – 268,
Burdziej Bogdan – 437,
Bursa Andrzej – 520,
Burska Ewa – 609,
Burszta Wojciecha Józef – 632,
Burzka-Janik Małgorzata – 303,
Burzyńska Anna – 261, 621,
Butler Judith – 524,
Bürger Gottfried August – 282,
Bychowski Gustaw – 333,
Byron George Gordon Noel, lord – 205, 257, 271, 331-332, 346, 427, 429, 431, 434, 437, 468,
Bystroń Jan Stanisław – 157, 172,

C
Caillois Roger – 554,
Calloni Marina – 491,
Calmet Augustin Dom – 267,
Camus Albert – 618, 627-628,
Carrington Leonora – 477,
Caruth Cathy – 613,
Castiglione Baldassare – 440,
Celan Paul (właśc. Antschel Paul) – 39, 700,
Cersovsky Peter – 627,
Cervantes Miguel y Saavedra de – 293,
Chagall Marc – 39,
Chałupnik Agata – 480,
Char René – 649,
Charczewski Jan – 97,
Chateaubriand François-René – 427, 429,
Chauvin Danèle – 39,
Chemperek Dariusz – 103,
Chmielewski Adam – 277,
Chmielowski Adam – 678,
Chmielowski Benedykt – 263,
Chmielowski Piotr – 453,
Chodakowski Zorian Dołęga (właśc. Czarnocki Adam) – 351, 353-356, 358-363, 365-367,
Chodowiecki Daniel – 99, 102,
Chodźko Aleksander Borejko – 210,
Chodźko Bożena – 418,
Chomiuk Aleksandra – 454,
Chopin Fryderyk – 447, 666,
Chryzostom Jan, św. bp – 80,
Chrząstowska Bożena – 622,
Chudak Henryk – 270,
Chwin Stefan – 352,
Cichocki Stanisław – 592,
Ciechanowska Zofia – 180, 282,
Ciechowicz Jan – 327,
Cierniakowa Zofia – 515,
Cieszkowski August – 428, 545,
Cieszyńska Beata – 418,
Cieślak Maciej – 684, 691,
Cieśla-Korytowska Maria – 46, 335, 349, 363, 422, 424,
Cioch Agnieszka – 477,
Cirlot Juan Eduardo – 375, 392, 634,
Comparato Vittor Ivo – 429,
Compton Todd – 360,
Conrad Joseph (właśc. Korzeniowski Józef Teodor Konrad) – 249,
Corrozet Gilles – 88,
Corsaro Francesco – 37,
Couperus Louis – 149,
Curie-Skłodowska Maria – 454,
Cyceron (właśc. Marcus Tullius Cicero) – 21, 62, 64, 169, 515-516, 705,
Cychol Halina – 692,
Cyryl (właśc. Konstantyn), św. – 81,
Cysewski Kazimierz – 297-298, 301,
Cywiński Stanisław – 409,
Czabanowska-Wróbel Anna – 521-522, 528, 534,

Czachowska Jadwiga – 481, 484,
Czagin Genadij Wasiliewicz – 222,
Czaplejewicz Eugeniusz – 619,
Czapliński Przemysław – 293,
Czarniecki Stefan – 153, 157, 164, 166, 169, 172-173,
Czarnowski Jan – 97,
Czartkowski Adam – 201,
Czartoryska Izabela – 306, 701,
Czartoryski Adam Jerzy, książę herbu własnego – 209, 298,
Czernik Stanisław – 153,
Czerwiński Grzegorz – 4,
Czubek Jan – 64-65,
Czwórnóg-Jadczak Barbara – 151, 155, 168,
Czykier Krzysztof – 485,
Czyż Antoni – 103-104, 331,
Czyżak Agnieszka – 8, **(607-614)**, 695-696,

D
Dagron Gilbert – 83,
Daignan Guillaume – 346,
Dalibor Jacek – 270-271,
Dancygier Józef – 622,
Dan-Daniłowski Władysław – 596,
Danielewicz Jerzy – 58,
Daniłowicz Anastazja – 689, 693,
Dante Alighieri – 409, 441, 447-448,
Dawid, król Izraela – 659-662, 665, 667, 669-671, 680,
Dawidziuk Anna – 94,
Dąbek-Derda Ewa – 237,
Dąbrowicz Elżbieta – 173-174,
Dąbrowska Joanna – 656,
Dąbrowska Joanna Elżbieta – 460,
Dąbrowski Bartosz – 613,
Dąbrowski Jacek – 615,
Declerck Patrick – 632,
Dejnowicz Agnieszka – 82,
Delumeau Jean – 89, 92, 98, 428, 519,
Dembołęcki Wojciech – 704,
Dembska Janina – 79,
Dennis George Thomas – 74, 78,
Dernałowicz Maria – 272, 433,
Derrida Jacques – 438, 621,
Deschamps Lucienne – 37,
Deutsch Niklaus Manuel – 98,
Devine Adrian – 421,
Dienisjewa Anna Dmitriewna – 222,
Dienisjewa Helena – 222, 225, 229, 232,
Dietzsch Steffen – 16,
Dioklecjan Gaius Aurelius Valerius, cesarz rzymski – 435,
Dionizy z Furny – 83,
Dłuski Wiktor – 78,
Doborzyński Gustaw – 351-352,
Dobrzyńska Teresa – 14,
Dodd William J. – 618,
Dolza Delfina – 489, 491-492, 499-501, 503,
Domański Edward – 595,
Domeyko Ignacy (Żegota) – 207-208, 212, 216,
Dominik-Stawicka Donata – 421,
Dopart Bogusław – 321, 461, 661,
Dorosz Krzysztof – 622,
Dostojewski Fiodor Michajłowicz – 453, 618,
Dragańska Jolanta – 8, **(569-590)**, 584, 696,
Drogoszewski Aureli – 469,
Drużbacka Elżbieta – 99, 101, 103,
Dubiański Fiodor – 220,
Duchińska Seweryna – 184,
Dumézil Georges – 360, 419,
Dunin Aleksander – 353,
Dunin Józef – 353,
Dunwich Gerina – 372,
Durand Gilbert – 38,
Dürer Albrecht – 423,
Dybciak Krzysztof – 495,
Dybizbański Marek – 6, **(235-244)**, 235, 696, 704,
Dziadek Adam – 150, 357, 485, 643,
Dziadkiewicz Bianka – 94,
Dziedzic Joanna – 6, **(221-234)**, 231, 696,
Dziedzic Stanisław – 654, 656, 670-671,

E
Eckermann Johann Peter – 254, 258,
Eco Umberto – 619,

Einaudi Gulio – 428,
Ekier Jakub – 620,
Eliade Mircea – 372-373, 381,
Eliasz, prorok – 351,
Eska Donata – 296, 309,
Esler Carol Clemeau – 69,
Estés Clarissa Pinkola – 477,
Estreicher Karol – 97,
Eurypides – 5, 46-47, 51, **(53-60)**, 708,
Eustachiewicz Maria – 103,
Evdokimow Paweł – 76, 82,
Ezechiel, prorok – 577, 579,

F
Falęcki Hilarion – 103,
Faron Bolesław – 466,
Fechner Wiesław – 684,
Feldman Wilhelm – 512-514,
Feliksiak Elżbieta – 441, 446, 655,
Feliński Alojzy – 151, 701,
Ferguson Robert – 618,
Ferrucci Franco – 436, 443,
Fet Afanasij Afanasjewicz – 223,
Fevre Jean le – 93,
Filon z Aleksandrii – 61,
Fiszer Stanisław – 200,
Flakkus Kwintus Horacjusz – 62,
Flis-Czerniak Elżbieta – 45, 150, 477, 498, 642,
Florian Władysław – 332,
Focjusz I Wielki, św. patriarcha Konstantynopola – 74,
Fogg Mieczysław (właśc. Fogiel Mieczysław) – 596,
Fontille Edmund – 201,
Forajter Wacław – 466,
Foscolo Ugo – 437,
Foulkes Albert Peter – 628,
Franciszek z Asyżu, św. – 690,
Frankiewicz Małgorzata – 16,
Frankowska-Terlecka Małgorzata – 417,
Freitag Gustav – 238,
Frellon François – 88,
Frellon Jan – 88, 94,
Freud Sigmund – 362, 386, 523-525, 576, 612, 625,
Friedman Maurice – 618,
Friedrich Caspar David – 293,
Fromm Erich – 624,
Fronczewski Piotr – 592,
Furmanek Emilia – 344-345,
Fuszara Małgorzata – 519,

G
Gabrusewicz Siergiej A. – 453,
Gadacz Tadeusz – 553, 563,
Gadomski Jan – 6, **(235-244)**,
Gadon Lubomir – 176, 216,
Gagatkiewicz (Ziemięcka) Eleonora – 176,
Gajda Kazimierz – 574,
Gajewska Agnieszka – 475, 501,
Galay Jean-Luis – 352,
Galen Claudius (właśc. Galenus Claudius) – 61,
Galvagno Rosalba – 40,
Gałdowa Anna – 581,
Garaudy Roger – 619,
Garczyński Stefan – 209, 261,
Gastaldi Giacomo – 429,
Gaszyński Konstanty – 209,
Gemra Anna – 275,
Gengell Jerzy, ks. jezuita – 264,
George Demetra – 372,
Giedymin, książę litewski – 200, 290,
Gierek Edward – 607,
Giergielewicz Mieczysław – 424,
Giergl Alajos Györyi – 4,
Giermak-Zielińska Teresa – 417,
Gieysztor Aleksander – 265,
Gilbert Yvette – 591,
Giorgione (właśc. Giorgio Barbarelli da Castelfranco) – 9,
Gippius Wasilij Wasiliewicz – 223,
Girard René – 360-362,
Giusti Giuseppe – 437,
Gleń Adrian – 171, 476, 498, 644,
Głażewski Jacek – 656, 658,
Głomb Eugeniusz – 179,
Głomb Krystyna – 179,
Głombiowska Zofia – 47,
Głowacka Anna – 632,

Głowala Wojciech – 495,
Głowiński Michał – 309, 460,
Gniady Joanna – 554,
Godebski Cyprian – 198, 212,
Godlewski Franciszek – 469,
Goethe Johann Wolfgang von – 6, 17, 185, 205, **(247-259)**, 357, 406, 409-410, 413, 427, 443, 618, 701,
Goetz Bruno – 43-44,
Gołębiowski Łukasz – 176-177,
Gołębiowski Seweryn – 176,
Gołębiowski Stefan – 66,
Gombrowicz Witold – 17,
Gomulicki Juliusz Wiktor – 432,
Goranin Edward – 79,
Gorczakow Aleksander – 231,
Gorecka Anna – 203,
Gorecka Maria Helena Julia (Mickiewicz) – 206, 217, 433, 445,
Gorecki Antoni – 6, **(197-219)**, 698,
Gorecki Tadeusz – 206, 217-219,
Goszczyńska Mirosława – 360,
Goszczyński Seweryn – 211-212, 273, 353, 456,
Goya Francisco (właśc. Goya y Lucientes Francisco José de) – 20, 36,
Górnicki Łukasz – 440, 698,
Górski Artur – 506,
Górski Konrad – 287, 297, 299, 324,
Grabiński Stefan – 7, **(537-545)**, 698, 708,
Grant Michael – 375, 377,
Graves Robert – 372-375, 377,
Greenaway Peter – 697,
Grimm Jacob Ludwig Karl – 274, 415,
Grimm Wilhelm Karl – 274,
Gripari Pierre – 266-267,
Gronowska Anna – 360,
Grossek-Korycka Maria – 487-490, 496, 700, 708,
Grota Marcin – 615,
Grotowski Jerzy – 701,
Grözinger Karl Erich – 622,
Gruchała Janusz Stanisław – 99,
Gruszczyński Stanisław – 592,
Grygiel Monika – 584,
Grzegorczyk Anna – 634,
Grzegorz XVI, papież – 444,
Grzegorz z Nazjanzu, św. patriarcha Konstantynopola – 76,
Grzegorz z Nyssy, św. bp – 84,
Grzeszczuk Stanisław – 400,
Grzonka Piotr – 328,
Grzymała Franciszek – 218,
Grzymała-Siedlecki Adam – 478-479,
Gual Carlos Garcia – 46,
Gubrynowicz Bronisław – 176-177, 185, 352-353,
Guderian-Czaplińska Ewa – 615,
Gumowski Bohdan – 601,
Gutorow Jacek – 621,
Gutowski Wojciech Kazimierz – 4, 463, 521, 530, 532, 551, 559-560,
Guze Joanna – 627,
Guzik Barbara – 466,
Guzzetta Lia Fava – 656,

H

Hadot Pierre – 12,
Hadrian Publiusz Eliusz, cesarz rzymski – 435,
Hahn Tadeusz Feliks – 62,
Hahn Wiktor – 409-410,
Halicka Małgorzata – 485,
Halicki Jerzy – 485,
Halkiewicz-Sojak Grażyna – 344, 437,
Hall Donald E. – 524,
Haller-Nevermann Marie – 623,
Halm Fryderyk – 243,
Hamsun Knut – 618,
Hanc Jan – 683, 688-689, 692-693,
Hansen Ernst Hugo Albert – 47,
Hanusz Karol – 593-595,
Harcum Cornelia D. – 63-64,
Hasenfratz Hans-Peter – 393,
Hauser Kaspar – 618,
Hauser Theresi – 150,
Hazel John – 375, 377,
Hedenus August Wilhelm – 177,
Hegel Georg Wilhelm Friedrich – 308,
Heijermans Herman – 476,
Helcel Antoni Zygmunt – 184,

Hemar Marian (właśc. Hescheles Jan Marian) – 596,
Herbert Zbigniew – 634,
Herbst Stanisław – 88, 375,
Herder Johann Gottfried – 251, 255, 443,
Hermann Pálsson – 418,
Herod Antypas, tetrarcha Galilei i Perei – 553, 562-564, 566,
Herten Nelly – 594,
Hertz Jan Adolf – 592,
Hertz Maksymilian – 569,
Hertz Paulina – 569,
Hertz Paweł – 182, 193, 432,
Hertzówna Amelia – 8, **(569-590)**, 696, 708,
Herzog Werner – 269, 281,
Hezjod z Beocji – 156, 371, 373-374,
Hérubel Michel – 571,
Hieronim, św. – 159,
Hilsbecher Walter – 628,
Hipokrates z Kos – 61,
Hoffman Ernst Theodor Amadeus – 357,
Hoffmanowa Klementyna (Tańska) – 298, 460,
Hohnen Paul – 66-67,
Holbein Hans Młodszy – **(87-144)**,
Holly Antoni – 176,
Holly Karusia – 181,
Holly Wiktoria – 181,
Hołówka Teresa – 401,
Homer – 5, **(45-52)**, 160, 163, 170, 354-355, 371, 374, 376, 415, 708,
Horacy (właśc. Horatius Flaccus Quintus) – 5, **(61-71)**, 167, 708,
Hölderlin Johann Christian Friedrich – 17, 251,
Hrabal Bohumil – 17,
Hrabec Stefan – 299,
Hrebnicki Justyn – 206,
Hryncewicz Irena – 683, 692,
Hryniewicz Wacław, ks. – 76,
Hufeland Christoph Wilhelm – 251,
Huizinga Johan – 88, 91, 375,
Humm Maggie – 480,
Hunger Wolfgang – 93,
Hurstel Françoise – 520,
Hutnikiewicz Artur – 537-538, 542, 544,
Hyginus Gaius Julius – 371,

I
Igliński Grzegorz – 557, 560,
Iljicz Piotr – 78,
Illg Jacek – 374,
Iłarion, św. metropolita kijowski – 80-81,
Inglot Mieczysław – 400, 425,
Irzykowski Karol – 537,
Isesi-Dzedkare, faraon – 156,
Iwańska Krystyna (Chełmińska) – 5, **(25-26)**,
Iwaszkiewicz Jarosław – 641-642, 695, 700,
Izajasz, prorok – 167, 617,
Izydor z Sewilli, św. Abp – 160,

J
Jacewicz Onufry – 206,
Jacobi Jolande – 43,
Jagiełło II Władysław, król Polski – 289, 291,
Jagodyński Stanisław Serafin – 98-99,
Jagodzińska Joanna – 409,
Jagose Annamarie – 524,
Jakiel Edward – 562-563,
Jakubowska Honorata – 610,
Jan, św. autor Apokalipsy – 92,
Jan, św. Ewangelista – 423, 636, 664,
Jan Chrzciciel, św. prorok – 351, 553-554, 561-563, 566,
Jan Paweł II, papież – 8, 17, 150, **(653-681)**, 708,
Jan z Damaszku, św. – 80,
Janiak-Staszek Agnieszka – 480,
Janicka Anna – 3-4, 7, 455-456, 458, **(475-485)**, 476, 478-479, 483-484, 584, 697, 707,
Janicki Klemens – 700,
Janicki Witold – 236, 241,

Janion Maria – 262, 265, 267, 269-271, 276-278, 280, 307-308, 316-317, 319, 334-335, 349, 352, 365, 368, 379, 386-387, 390, 400, 403, 405, 407, 414, 442, 554, 618, 636-637,
Jankowski Edmund – 457, 460, 463, 470-471,
Janowicz Alojzy – 200,
Janowska Malwina – 476,
Janowski Stanisław – 475, 477-478,
Januszewska Aleksandra (Dumanowska) – 332,
Januszewska Hersylia – 339,
Januszewski Teodor – 333, 341,
Januszewski Teofil – 339,
Januszkiewicz Eustachy – 211, 298,
Jański Bohdan – 212, 216,
Jarniewicz Jerzy – 619,
Jarocki Jerzy – 701,
Jarosławowicz Wsiewołod – 79,
Jarosy Fryderyk – 595,
Jarosz Adam – 485,
Jasieński Feliks – 518,
Jasińska Aleksandra – 401,
Jasiński Jakub – 198,
Jasłowski Tadeusz – 596,
Jaspers Karl Theodor – 559,
Jastrun Mieczysław – 302, 440,
Jastrzębiec-Rudnicki Walery – 595,
Jaworska Elżbieta – 267-268, 272, 433,
Jaworski Stanisław – 637,
Jazgarska Anna – 6, **(307-330)**, 697,
Jefimija – 77,
Jean-Paul (właśc. Richter Paul Friedrich) – 251,
Jehanne-Wielopolska Maria – 5, **(28-31)**,
Jelicz Antonina – 22,
Jellenta Cezary – 413,
Jełowicki Aleksander – 177, 209,
Jeske-Choiński Teodor – 241-242,
Jezus Chrystus – 22, 74, 79, 83-84, 86-87, 93, 96-97, 100, 105, 201, 249, 253, 341, 393, 413-414, 418, 421, 445, 447, 454, 458, 521, 527, 532, 548, 557-561, 563, 566, 622-623, 631, 636, 649, 655, 660, 664, 668-669, 674, 676, 678, 687, 695, 699, 701,
Jeż Tomasz Teodor (właśc. Zygmunt Miłkowski) – 695,
Jeżowski Józef – 272,
Joachimowicz Leon – 21, 53, 58,
Jocher Adam – 96,
Johnson Mark – 632,
Jokiel Irena – 171, 291, 476, 498, 644, 703,
Jollat Mercury – 93,
Józef z Nazaretu, św. – 83, 546,
Julicz Wacław – 593-594,
Jung Carl Gustav – 7, 39, 41-43, 377, **(397-408)**, 527, 531-532, 535,
Juniewicz Karol Mikołaj – 99, 103,
Jurandot Jerzy (właśc. Glejgewicht Jerzy) – 595,
Jurewicz Oktawiusz – 62, 65, 67, 74, 78,
Jurkowska Monika – 8, **(653-681)**, 697,
Juszyński Hieronim – 96,

K

Kaczmarek Jarosław – 632,
Kaczmarek Marian – 152, 174,
Kaczmarek Michał – 171,
Kaczmarek Wojciech – 548, 551, 558, 562,
Kafka Franz – 615-629, 697, 708,
Kalaga Wojciech – 633,
Kalemba-Kasprzak Elżbieta – 615,
Kalinowska Maria – 4, 376, 378, 409, 425, 433, 468, 701,
Kalinowski Daniel – 8, **(615-629)**, 615, 618, 627-628, 697,
Kalinowski Wojciech – 7, **(537-545)**, 541, 698,
Kamieńska Anna – 635,
Kamiński Miłosz – 692,
Kamocki Stanisław – 694,
Kanceff Emanuele – 429,
Kania Ireneusz – 76, 83, 375, 419, 634,
Kania Wojciech, ks. – 79-80, 84,
Kant Immanuel – 459,
Kantak Kamil, ks. – 604,
Kapełuś Helena – 354,

Karamucka Magdalena – 5, 45, **(61-71)**, 698,
Karg Barb – 276, 278,
Karłowicz Dariusz – 56,
Karpacz Katarzyna – 554,
Karpiński Franciszek – 662,
Karpowicz-Słowikowska Sylwia – 465,
Karski Jan – 17,
Kartiganer Donald M. – 626,
Kasparek Norbert – 696,
Kasperski Edward – 619, 621, 628,
Kasprowicz Jan – 7, 331, **(547-566)**, 708,
Kasprzyk Marian Adam – 692,
Kassel Norbert – 628,
Kaszewski Kazimierz Jan – 235-236, 371,
Katarzyna, św. – 100,
Katon Marek Porcjusz Starszy – 21, 64, 169,
Kaźmierczak Zbigniew – 4,
Kálmán Imre – 593,
Kempiński Andrzej M. – 672,
Kerényi Karl – 372, 375, 379, 387,
Kęstowicz Zygmunt – 597,
Kiciński Brunon – 205,
Kicka Natalia – 180-182,
Kicka Teresa – 180,
Kicki Ludwik – 180-182,
Kiec Izolda – 461,
Kiejstut, książę trocki – 290,
Kielar Marzanna Bogumiła – 5, **(32)**,
Kierkegaard Seren Aabye – 444,
Kirchner Hanna – 473,
Kiślak Elżbieta – 409, 420-421,
Kita Małgorzata – 482,
Klein Melania – 528,
Kleiner Juliusz – 300-301, 304, 332, 334, 336, 338, 347, 349-350, 352-355, 409-412,
Kleist Henryk von – 701,
Klemens z Ochrydy, św. bp – 81,
Klimas Wacław – 21, 64,
Klimko-Dobrzaniecki Hubert – 607,
Klingemann August Ernst Friedrich – 16-17, 700,
Kłoczowski Jan – 553,
Kłosińska Krystyna – 460, 479-480, 484,
Kłosiński Krzysztof – 466,
Knapik Eugeniusz – 476, 633,
Kniaziewicz Karol – 207, 219,
Kniaźnin Franciszek Dionizy – 65, 701,
Kobielus Stanisław, ks. – 668-669,
Koblik Helmut – 253-256,
Kochanowski Jan – 96, 176, 189, 191-192, 472, 662, 675-676, 688,
Kochowski Seweryn – 100,
Kochowski Wespazjan – 100, 104, 705,
Kocjan Krzysztof – 267, 381, 620,
Kohli Anna – 369,
Kolbuszewski Jacek – 287, 301,
Kołaczkowski Andrzej – 415,
Kołakowski Leszek – 373,
Kołyszko Piotr – 616,
Komnena Anna – 83,
Komornicka Anna – 508,
Konopka Feliks – 248,
Konopnicka Maria Stanisława – 235, 458,
Kończyc Tadeusz – 595,
Kopacz Artur – 152,
Kopaliński Władysław – 375, 395, 404, 634,
Kopczyński Kazimierz – 634,
Kopernik Mikołaj – 700,
Korbut Gabriel – 197,
Korotkich Krzysztof – 4, 261, 345, 382, 418, 431, 455, 468, 541, 654, 699,
Korsakow-Rimski Aleksander, gubernator wileński – 208,
Korzycka Nicole – 266,
Koschany Rafał – 634,
Kosecki Adam – 696,
Kosma z Jerozolimy, św. bp – 79,
Kosofsky Sedgwick Eve – 531,
Kossak Ewa – 203, 218,
Kostka Andrzej Stanisław, bp – 97,
Kostka Stanisław, św. – 97, 351,
Kostkiewiczowa Teresa – 96, 173, 175, 178, 182, 185, 633,
Kościałowska – 203,

Kościelski Władysław – 406,
Kościuszko Tadeusz Andrzej Bonawentura – 219,
Kotarbiński Józef – 235-237,
Kotlarczyk Mieczysław – 656, 665,
Kotliński Andrzej – 412,
Kotowiczowa Wanda – 77,
Kowal Jolanta – 6, **(197-219)**, 197, 199, 203-204, 206, 212, 698,
Kowalczykowa Alina – 4, 27, 267, 277, 339, 345, 349, 370, 375-376, 379, 414, 437,
Kowalska Aniela – 205,
Kowalski Grzegorz – 4, 431, 483, 698-699,
Kowalski Piotr – 379, 388, 390,
Kownacki Tadeusz – 158,
Kozikowska-Koppel Krystyna – 150, 168, 485,
Kozioł Urszula – 689,
Kozlik Iwan – 223,
Koźmian Andrzej Edward – 153, 165, 174,
Koźmian Jan – 213,
Koźmian Kajetan – 6, **(147-174)**, 706,
Koźmian Stanisław Egbert – 213,
Koźmina Maria Aleksandrowa – 222,
Kożynow Wadim Walerianowicz – 231,
Krakowiak Józef Leszek – 559,
Kralkowska-Gątkowska Krystyna – 463,
Krasicki Ignacy – 153, 376,
Krasiński Edward – 476, 592,
Krasiński Wincenty – 159, 161-163, 166, 205,
Krasiński Zygmunt – 6, 7, 176, **(235-244)**, 279, 303, 337, 340, 357, 377, 409, **(427-449)**, 457, 528, 697, 708,
Kraskowska Ewa – 572,
Kraszewski Józef Ignacy – 185, 695-698, 703, 705-706,
Kraus Wolfgang – 626,
Krawczuk Aleksander – 372,
Krokiewicz Adam – 50,
Krolop Kurt – 626,
Krońska Irena – 60,
Kropiński Ludwik – 701,
Król Marek – 265,
Królikiewicz Grażyna – 428, 437-438, 440, 445-446,
Kruk Mirosław P. – 703,
Kruk Stefan – 45, 150, 477, 498, 642,
Krukowska Halina – 4, 261, 273, 275, 281, 369, 390, 410, 457, 461, 481, 483, 545, 628, 654, 698-699,
Krukowski Kazimierz (pseud. Lopek) – 594,
Kruszewski Aleksander – 596,
Krynicki Ryszard – 633,
Kryński Stanisław – 153,
Krzeczkowski Henryk – 372,
Krzemieniowa Krystyna – 16,
Krzemińska Magdalena – 656,
Krzeszowski Tomasz Paweł – 632,
Krzymuska Maria – 506-507,
Krzysztofiak Anna – 456,
Krzywy Roman – 94,
Krzyżanowska Zofia – 320, 379,
Krzyżanowski Julian – 24, 268, 283, 318, 332, 379-380, 388,
Ksenofont z Aten – 53-56, 58-60,
Kubale Anna – 337,
Kubiak Zygmunt – 312, 371, 437, 505,
Kubikowski Tomasz – 249-250,
Kubin Alfred – 627,
Kubrick Stanley – 530,
Kubski Grzegorz – 545,
Kucharska Beata – 589,
Kudelska Dorota – 434, 436,
Kufel Sławomir – 153, 158, 170, 173-174,
Kuik-Kalinowska Adela – 697,
Kukiełko Dariusz – 4,
Kula Marcin – 442,
Kulesza Dariusz – 663,
Kulikowska Marcelina – 705,
Kuliscioff Anna – 492-494,
Kulka Jan – 656,
Kułakowska Danuta – 453,
Kundera Milan – 620, 626,
Kunderewicz Cezary – 266,
Kupis Bogdan – 266,
Kupść Michał – 200,

Kustroń-Zaniewska Ewa – 94,
Kuziak Michał – 4, 303, 413,
Künstler-Langner Danuta – 92,
Kwiecień-Maniewska Olga – 276,
Kyd Thomas – 40,
Kydryński Juliusz – 615, 625,
Kydryński Lucjan – 591,

L
La Fontaine Jean de – 297,
Lakoff George – 632,
Lamartine Alphonse de – 437,
Lange Antoni – 457,
Langemeyer Peter – 615,
Laplanche Jean – 523, 526, 528,
Lasoń-Kochańska Grażyna – 274,
Latini Brunetto – 417,
Laurysiewicz Stefan – 475-476,
Lautréamont Comte de (właśc. Ducasse Isidore Lucien) – 270,
Lavelle Louis – 563,
Lawaty Andreas – 615,
Lebioda Dariusz Tomasz – 377,
Lechte John – 621,
Lecouteux Claude – 267,
Ledóchowski Jan – 218,
Legrand Marc – 438,
Lehr-Spławiński Tadeusz – 81,
Leibniz Gottfried Wilhelm – 656,
Lelewel Joachim – 289, 415, 418,
Lenartowicz Teofil – 446,
Leonidas, król Sparty – 40,
Leończuk Jan – 5, **(34)**,
Leopardi Giacomo – 437, 472,
Leszczyńska-Rejchert Anna – 149,
Lewański Ryszard – 429,
Lewis Matthew Gregory – 704,
Lewko Marian – 570, 574,
Lewocka Katarzyna – 180,
Lévinas Emmanuel – 552-553, 555, 557, 563, 609,
Lévy Armand – 217-218,
Libera Leszek – 4, 262, 282, 400, 702,
Lichański Stefan – 628,
Liman Kazimierz – 47,
Linowska Stefania – 476,
Lipiński Krzysztof – 250, 253, 257,
Lipski Jan Józef – 548,
Lipszyc Adam – 627,
Lisiecki Tadeusz – 598-599,
Litwornia Andrzej – 433,
Lombroso Cesare – 491-492, 501, 513,
Lombroso Paola – 491-492,
Lombroso-Ferrero Gina – 7, **(487-503)**,
Lombroso-Ferrero Nina – 494,
Lorentowicz Jan – 507, 514,
Lubomirski Stanisław Herakliusz – 705,
Ludovici Sergio – 429,
Lukács György – 619,
Lul Marcin – 261, 275,
Lurker Manfred – 380,
Luter Marcin – 109, 142,

Ł
Ładyka Jerzy – 54,
Łanowski Jerzy – 56,
Ławski Jarosław – **(11-18)**, 21, 261, 278-279, 303, 345, 349, 370, 376, 378, 390, 409-410, 418, 431, 447, **(453-473)**, 455-457, 461, 463, 470, 483, 541, 545, 584, 628, 654, 699,
Łeńska-Bąk Katarzyna – 481,
Łoski Franciszek Alojzy – 103,
Łotman Jurij – 75,
Łubieniewska Ewa – 335, 337,
Łucki Aleksander – 177-178, 196,
Łukasiewicz Jacek – 692,
Łukasiewicz Małgorzata – 247, 280,
Łukasz, św. Ewangelista – 79, 454, 547,
Łukaszuk Małgorzata – 175, 633,
Łużny Ryszard – 74, 82, 223,

M
Machalski Franciszek – 266,
Machniak Jan – 656, 671,
Maciąg Kazimierz – 662, 664,
Maciejewski Jarosław – 334,
Maciejewski Marian – 175, 633,
Mackiewicz Tomasz – 628,
Maguire Henry – 84,
Majchrowski Zbigniew – 321, 327, 390, 697,

Majewska Renata – 7, **(349-368)**, 352, 354-355, 357, 364-365, **(409-425)**, 409, 411-412, 414-415, 417, 419-421, 424-425, 699,
Majski Iwan Michajłowicz (właśc. Lachowiecki Jan) – 597-598,
Makowski Stanisław – 333, 352,
Makowski Wacław – 410,
Maksymowicz Paulina – 266,
Malczewski Antoni – 170, 273, 279, 303, 346, 378, 385, 447, 457-458, 460-461, 465, 468, 471-472, 481, 545, 695,
Mallefille Félicien – 447,
Mallet Paul Henri – 415,
Małecki Antoni – 338, 410,
Małyszko Tomasz Aleksander – 95-98, 102, 111,
Man Paul de – 261,
Mann Tomasz (właśc. Mann Thomas Paul) – 247, 249, 618, 622,
Manuzio Aldo – 93-94,
Mańczak Augustyn – 624,
Marchant Guyot – 88, 91-92,
Marciniak Anna – 418,
Marcjalis (właśc. Martialis Marcus Valerius) – 68, 191,
Marczewska Katarzyna – 148, 247, 288, 346, 608, 632,
Marczyński Jan (właśc. Cieślak Zdzisław) – **(683-693)**,
Marek, św. Ewangelista – 547,
Maria, matka Chrystusa – 83-85, 91, 96-97, 447, 454-455, 458, 521, 649, 689,
Maria I Stuart, królowa Szkocji – 369, 378, 385-386, 389, 395,
Markiewicz Henryk – 453, 494,
Markowski Michał Paweł – 261, 621,
Marks Karol (właśc. Marx Karl Heinrich) – 265,
Marta z Betanii, św. – 454,
Marzęcki Józef – 624,
Masłowski Michał – 280,
Mason Peter – 68,
Maślanka Julian – 270-271, 400,
Maternicki Jerzy – 198-199,
Mateusz Ewangelista, św. – 547,
Matisse Henri – 40,
Matusiak Małgorzata – 6, **(287-296)**, 699-700,
Matuszek Gabriela – 584,
Matuszewic Tadeusz – 698,
Matuszewski Ignacy – 349, 351-352, 507,
Matuszewski Ryszard – 619, 649-650,
Mazur Aneta – 569,
Mazurkiewicz Roman – 417,
Mâle Émile – 89,
Márai Sándor – 643,
Mehoffer Józef – 682,
Meinert Marie-Louise von Franz ***D***. – 41-42,
Mejor Mieczysław – 94,
Melbechowska-Luty Aleksandra – 440,
Melnyk Marek – 77, 80,
Melodyst Alfred – 596,
Melville Herman – 618,
Mencwel Andrzej – 516,
Messal Lucyna (pseud. Messalka) – 593,
Metody (właśc. Michał), św. – 81,
Meyendorff John – 74,
Meyer Stephenie – 269,
Meyrink Gustav – 627,
Micewski Bolesław – 216,
Michalski Dariusz – 597,
Michał Anioł (właśc. Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni) – 159, 168, 678-679,
Michałowska Teresa – 93,
Michałowski Piotr – 652,
Michelet Jules – 215, 443,
Michowski Marek – 375,
Miciński Jarosław – 7, **(519-535)**,
Miciński Rudolf – 7, **(519-535)**,
Miciński Tadeusz – 7, **(519-535)**, 538, 569, 574, 695, 699, 702,
Mickiewicz Adam – 6-7, 13, 17-18, 154, 167, 170, 174-175, 177-180, 187, 192, **(197-219)**, 241, **(261-285)**, **(287-296)**, **(297-305)**, **(307-330)**, 336, 351, 357, 377, 400, 409, 425, **(427-449)**, 457, 461, 465-466, 470, 509, 533, 545, 633, 677, 695, 697-702, 705-708,

Mickiewicz Celina (Szymanowska) – 297-298, 302, 305,
Mickiewicz Władysław – 213, 217,
Mieletinski Eleazar – 622,
Mielikowski Bogdan – 432,
Mierzejewski Franciszek – 200,
Mikołaj z Miry, św. bp – 82, 85-86,
Mikos Jarosław – 480,
Milewska Hanna – 8, **(645-651)**, 700,
Milska Anna – 257,
Miłosz Czesław – 17, 187, 642, 697, 699,
Mimnermos z Kolofonu – 58,
Minczew Georgi – 75,
Minois Georges – 148-150, 156, 160-161, 166-167, 169, 288, 608,
Miodoński Leon – 456,
Misiołek Edmund – 620,
Mitosek Zofia – 303,
Mniszkowa Anna z Potockich – 97,
Mocarska-Tycowa Zofia – 624,
Mochnacki Maurycy – 428,
Mohyła Piotr, bp – 77, 80,
Mojżesz, prorok – 617, 623,
Mokranowska Zdzisława – 357-359, 365, 367,
Moniuszko Stanisław – 269, 592,
Monsani Olga – 492,
Montaigne Michel de – 166, 288, 346,
Morawski Franciszek – 152, 158-159, 164, 169,
Morawski Józef – 159,
Morelowska Emilia – 183,
Morelowski Józef – 182,
Morozewicz Kalixt – 218,
Moschos Jan, św. – 82,
Mosès Stéphane – 622,
Moszyński Kazimierz – 264-266, 268, 280,
Mościcki Henryk – 201, 203,
Mościcki Ignacy, prezydent Polski – 596,
Mozzoni Anna Maria – 493,
Mroczkowski Aleksander – 630,
Mrożek Sławomir – 472,
Muchembled Robert – 542,
Musijenko Swietłana – 453, 458,
Mycielska-Golik Zofia – 454-455,
Mycielski Maciej – 153-154,
Mycielski Maurycy – 484,
Myszkowski Piotr – 176,

N

Nahorski Stanisław – 469,
Nalepa Marek – 4, 176, 182,
Nalewajk Żaneta – 623,
Naliwajek Zbigniew – 270,
Nałęcz Wanda – 594,
Nałkowska Zofia – 453, 473, 480,
Napoleon I Bonaparte, cesarz Francji – 199-202,
Naumiuk Włodzimierz – 34,
Naumow Aleksander E. – 77, 81-82,
Nawarecka Lucyna – 349, 378,
Nawarecki Aleksander – 98-99, 150, 331, 357, 485, 643,
Negri Renzo – 438,
Nemo Philippe – 552,
Nerczuk Zbigniew – 12,
Neuger Leonard – 273-274, 278,
Neumann Erich – 375, 383, 389,
Newlin-Wagner Tadeusz – 410,
Nidecka Władysława – 489,
Niebuhr Barthold Georg – 436,
Niedźwiecki Leonard – 211,
Niemcewicz Julian Ursyn – 183-184, 219,
Niewolak-Krzywda Anna – 400,
Niezabitowski Marek – 149,
Nobel Alfred – 702,
Nola Alfonso Maria di – 419, 421,
Nordau Max – 513,
Norwid Cyprian Kamil – 7, 174, 178-179, 287, 400, **(427-449)**, 633, 700, 708,
Novalis (właśc. Hardenberg Georg Philipp Friedrich Freiherr von) – 316,
Nowak Zbigniew Jerzy – 190,
Nowakowski Wincenty – 596,
Nowicka Elżbieta – 4,
Nowicka-Jeżowa Alina – 101, 103,
Nowosilcow Nikołaj Nikołajewicz – 202,

Nycz Ryszard – 460, 613,

O

Obolewski Edward Egidiusz – 200,
Obuchowicz Ksawery – 200,
Obuchowski Kazimierz – 151,
Ochab Maryna – 477,
Ochrymowiczowa Teodozja – 603,
Oczko Piotr – 545,
Odyniec Edward Antoni – 157, 165, 168, 177, 179-181, 183, 187, 190, 196, 203, 205-206,
Okoń Jan – 150, 472,
Okuń Edward – 568, 606,
Olech Barbara – 7, 461, 471, **(487-503)**, 700,
Olejniczak Józef – 69, 149, 224,
Oleksowicz Bolesław – 207, 305,
Olesiewicz Marek – 4,
Olędzka-Frybesowa Aleksandra – 8, **(645-651)**,
Olgierd Giedyminowic, książę litewski – 290,
Olszewska Maria Jolanta – 589,
Opacki Ireneusz – 335, 400,
Opolska-Kokoszka Bogna – 552,
Ordonówna Hanka (pseud. Ordonka, właśc. Pietruszyńska Maria Anna) – 8, **(591-605)**, 695,
Orgelbrand Samuel – 96,
Orliński Bolesław – 596,
Ortner Sherry B. – 401,
Ortym-Prokulski Tymoteusz – 597,
Orvieto Laura – 491,
Orzeszko Piotr – 460, 469,
Orzeszkowa Eliza – 7, **(453-473)**, 480-481, 708,
Osiński Ludwik – 152, 170, 701,
Ossolińska Zofia – 94,
Ossoliński Krzysztof – 94,
Ostasz Gustaw – 151,
Osterwa Juliusz (właśc. Maluszek Julian Andrzej) – 592, 595,
Ostrowska Bronisława – 700, 705,
Ottman Rudolf – 199,
Otwinowska Barbara – 93,
Owczarz Ewa – 377, 459, 463,
Owidiusz (właśc. Ovidius Publius Naso) – 21, 38-39, 41, 46-47, 705,
Ozorowski Edward, Abp – 4,
Ożóg Kazimierz – 658,

P

Pac Ludwik Michał – 200,
Paloetti-Radożycka Maria – 519,
Papiernik Zachariasz – 596,
Paprocka-Podlasiak Bogna – 6, **(247-259)**, 249, 256-257, 344, 425, 433, 468, 700-701,
Paprocki Henryk, ks. – 79,
Parandowski Jan – 385,
Parseval Delaisi Genevieve de – 520,
Partyka Jacek – 4,
Pascal Blaise – 418,
Pasek Jan Chryzostom – 94,
Pasek Zbigniew – 375,
Pasterska Jolanta – 658,
Paszek Jerzy – 454,
Paszkowski Józef – 331,
Paśnikowska Magdalena – 418,
Patro-Kucab Magdalena – 6, **(175-196)**, 191, 701,
Pauly August Friedrich – 41,
Pautsch Fryderyk – 546,
Pawelec Zbigniewa – 601,
Paweł, św. – 38, 76, 417,
Paweł z Teb, św. – 78,
Pawełczyk Kamila – 156,
Pawlikowski Jan Gwalbert – 349, 351, 353-354,
Pawluczyk Józef – 705,
Pawłowska Maja – 460,
Paziński Piotr – 607-610, 613-614, 708,
Pągowska – 203,
Pecold Kazimierz – 152, 174,
Pelc Janusz – 88, 93-94, 108, 431,
Pełka Leonard – 266,
Perek Marzena – 273,
Pers Aneta – 264,
Perse Saint-John – 619,
Petersburski Jerzy – 596,
Petoia Erberto – 264, 266,

Petrarka Francesco – 39, 437,
Petroniusz (właśc. Petronius Gaius) – 39,
Picard Andre – 595,
Picasso Pablo Ruiz – 619,
Piechota Marek – 174, 287, 305, 400,
Pieczerski Antoni, św. – 79, 81,
Pieńkowski Michał – 596,
Pietraszko Anna – 7, **(547-566)**,
Pietrow Jan – 82,
Pietruszyńska Helena – 592,
Pietruszyński Władysław – 591-592,
Pietrzak-Thèbault Joanna – 7, **(427-449)**, 431-432, 460, 701,
Pigariew Kirył – 223,
Pigoń Stanisław – 180, 197, 211-214, 290, 297, 466,
Pilecki Witold – 705,
Pilipowicz Włodzimierz – 77, 80,
Pillati Henryk – 536,
Piłat Walenty – 696,
Pini Tadeusz – 509,
Piotr, św. Apostoł – 22, 444-446,
Piotrowski Michał – 200,
Piranesi Giovanni Battista – 438,
Pisan Christine de – 166,
Pissarro Camille – 72,
Pittoni Giambattista – 10,
Piwińska Marta – 212, 272, 287, 311, 313-314, 317, 323-328, 340-341, 349, 358-359, 362-363, 428, 439,
Piwowarska Danuta – 223, 233,
Pizystrat – 354,
Plater Cezary – 216,
Plater Ludwik – 207,
Platon – 12, 43, 54-56, 58-60, 376, 378, 380, 398, 656, 702,
Plaut (właśc. Plautus Titus Maccius) – 51, 64,
Plaut Fred – 397,
Plotyn – 12,
Płaszczewska Olga – 46, 429, 440, 446,
Płaza Maciej – 5, **(33)**,
Płomieński Jerzy Eugeniusz – 537,
Płonka-Syroka Bożena – 456,
Płoszewski Leon – 180, 212, 270,
Podbielski Henryk – 45-46,
Podczaszyński Michał – 209,
Podestà Giuditta – 429,
Podhorska-Okołów Stefania – 475,
Podhorski-Okołów Leonard – 461,
Podkowiński Władysław – 518,
Podraza-Kwiatkowska Maria – 506-508, 523, 551, 554, 574, 587,
Poe Edgar Allan – 357,
Pojmen, abba – 79,
Poklewska Krystyna – 301,
Polański Roman – 269,
Poliszczuk Jarosław – 233,
Politzer Heinz – 616,
Pollak Roman – 194,
Poniatowski Józef (pseud. Pepi), książę herbu Ciołek – 591-592,
Poniatowski Kazimierz Józef – 4
Poprawa Adam – 320,
Poprawska Urszula – 393,
Potocka Delfina – 432, 436,
Potocki Antoni – 505-506, 508-512, 514,
Potocki Stanisław Kostka – 428,
Potocki Wacław – 100, 299-301,
Potter Susan – 524,
Poulet Georges – 296, 309-313,
Praz Mario – 94, 545, 554,
Prechamps Cecylia – 183,
Prejs Marek – 99-101, 104-105,
Prinke Rafał T. – 522,
Prokopiuk Jerzy – 41, 43, 74, 258, 379, 387, 527,
Propercjusz – 40,
Proust Marcel – 639,
Próchniak Paweł – 522,
Prus Bolesław (właśc. Głowacki Aleksander) – 237, 465-466, 478, 510,
Prussak Maria – 434,
Przyboś Julian – 215,
Przybylska Renata – 665,
Przybylski Ryszard – 148, 151, 158-159, 165, 257, 261, 310, 330, 335, 337, 341, 376-377, 435, 444, 446, 498, 632, 637, 640,

Przybyszewski Stanisław – 506, 508, 538, 584,
Przychodniak Zbigniew – 348, 437,
Psellos Michał – 78,
Ptah-hotep, wezyr władcy Egiptu – 156,
Ptasznik Paweł, ks. – 656,
Pusz Wiesław – 153,
Puszkin Aleksander Siergiejewicz – 223, 225, 287,
Puzynina Gabriela – 200-201,

Q
Quignard Pascal – 380, 382, 384-386,
Quinnet Edgar – 215,

R
Rabinowicz Michał – 78,
Raciniewska Alicja – 610,
Radożycki Jan – 519,
Radziwiłł Krzysztof – 254,
Rafałowska Barbara – 619,
Rajchman Aleksander – 239,
Ratajczakowa Dobrochna – 327,
Ratold Stanisław – 594,
Ratuszna Hanna – 485,
Rawski Jakub – 6, **(261-285)**, 701-702,
Reale Giovanni – 656-657, 671, 675,
Rehwinkel Dieter – 623,
Rej Mikołaj z Nagłowic – 301, 674, 700,
Reklewski Wincenty – 212,
Remizow Witalij Borisowicz – 222,
Resenius Peter Johan – 415-416, 418,
Reszke Robert – 372, 383, 389, 527,
Richelieu Armand-Jean du Plessis de, kardynał – 212,
Ricoeur Paul – 17,
Rilke Rainer Maria – 39,
Ritz German – 280, 284, 531,
Robertson Ritchie – 622,
Roche Daniel – 519,
Rodak Magda – 373,
Rodak Paweł – 373, 460,
Rodakowski Henryk – 486, 504,
Rogalski Aleksander – 618,
Rogalski Leon – 206,
Rogowski Łukasz – 610,
Rohoziński Janusz – 619,
Romanow Konstanty Pawłowicz, książę rosyjski – 208,
Romanowski Mieczysław Jan Julian – 237,
Romer Edward – 206,
Ronan Stephen – 369,
Ropelewski Stanisław – 210,
Rosiek Stanisław – 390,
Rosselli Amelia – 491-492,
Rousseau Jean-Jacques – 252,
Roux Jean-Paul – 273-274, 392,
Rożek Michał – 538, 540,
Różewicz Tadeusz – 615, 637, 642,
Różycki Karol – 200,
Rubinowicz Jan – 371, 390, 394,
Rudkowska Magdalena – 456,
Rudnicki Dominik – 99-101, 103-104,
Rudolf Edyta – 456,
Rudzka Zyta – 610,
Rudzki Kazimierz – 594,
Rurawski Józef – 484,
Rusecki Innocenty, OFM – 96,
Rusek Iwona E. – 4, 7, **(369-396)**, 370-371, 373, 387, 393-394, 702,
Russel John C. – 78,
Ruta-Rutkowska Krystyna – 589,
Rutka Anna – 628,
Rutkowski Krzysztof – 380, 384, 472,
Rühs Friedrich – 418,
Ryba Janusz – 173,
Rybowski Tadeusz – 266,
Rymkiewicz Jarosław Marek – 167, 207-208, 268, 320, 334, 345, 352-353,
Rzehak Wojciech – 270,
Rzepińska Maria – 379-380,
Rzeszewski Janusz – 592,

S
Sadkowska Bożena – 335,
Sadowski Witold – 656, 658,
Saganiak Magdalena – 323, 349,
Saint Clair Matylda – 594,
Samsel Karol – 412,
Samuels Andrew – 397,

Sandauer Artur – 56,
Sarbiewski Maciej Kazimierz – 103, 108,
Sardou Victorien – 597,
Sare Józef – 682,
Sarnecki Janusz – 595,
Sarnowska-Temeriusz Elżbieta – 93,
Sartre Jean-Paul (właśc. Sartre Jean-Paul Charles Aymard) – 39,
Sawicki Stefan – 657,
Sawrymowicz Eugeniusz – 283, 332-333, 337, 388,
Schiller Friedrich – 205,
Schlauch Margaret – 415,
Schlechter Emanuel – 595-596,
Schlegel Friedrich Karl Wilhelm von – 351, 461,
Schmidt Jochen – 249, 251, 253-255,
Schneider Stanisław – 409,
Schopenhauer Arthur – 370, 383, 395, 400, 702,
Schubert Franz Peter – 594,
Schuré Éduard – 489,
Scott Walter – 357,
Sempoliński Ludwik (właśc. Kierski Bohdan) – 594,
Sendyka Roma – 495,
Seneka Lucjusz Anneusz Młodszy – 21, 47, 705,
Seta Cesare de – 427, 433, 438,
Seweryn z Noricum, św. bp. – 216,
Sędziwój Michał – 409,
Sękowski Jan – 63, 66,
Sęp-Szarzyński Jakub – 684,
Sęp-Szarzyński Mikołaj – 684,
Shelley Mary – 275,
Shorr Dorothy Caroline – 79,
Shorter Bani – 397,
Sichulski Kazimierz – 474,
Sieciech – 184,
Siedlecki Michał – 4, 706,
Sielicki Franciszek – 75,
Siemek Andrzej – 309,
Siemieński Lucjan – 49, 152, 166, 168-169, 173-174, 353,
Siemiginowski-Eleuter Jerzy – 452,
Siemiradzka Wilhelmina (Prószyńska) – 426,
Siemiradzki Henryk – 426,
Sienkiewicz Henryk – 446, 457, 459. 508-511, 697,
Sienkiewicz Karol – 209,
Sieradzan Jacek – 13,
Sieroszewski Wacław – 510,
Sikora Ireneusz – 554,
Sikora Jerzy, ks. – 657, 660, 670,
Sikorska Teresa – 75,
Sikorski Władysław Eugeniusz – 597-598,
Simek Rudolf – 418,
Simili Raffaella – 491,
Simonides z Keos – 57,
Singer Babetta – 486,
Sinko Tadeusz – 76,
Siomkajło Alina – 185, 187, 190-193, 204,
Sisoes, abba – 78,
Sivert Tadeusz – 237,
Siwicka Dorota – 207, 305,
Siwiec Magdalena – 338,
Skoczylas Janusz – 634,
Skorupinską Zofia – 703,
Skowronek Małgorzata – 75, 82,
Skórnicki Jerzy – 482,
Skórzewska Agnieszka – 571,
Skrzyński Tadeusz – 159,
Skubalanka Teresa – 400, 658,
Skuczyński Janusz – 409,
Skupińska Anna – 702,
Skwara Ewa – 48,
Skwarczyńska Stefania – 379,
Skwarnicki Marek – 661, 663,
Slochower Harry – 622,
Sławek Tadeusz – 359, 400, 644,
Słowacka Salomea (secundo voto Bécu) – 205, 333, 337-339, 342, 348, 378-379,
Słowacki Euzebiusz – 333,
Słowacki Jakub – 333,
Słowacki Juliusz – 5-7, 17, **(23)**, 153, 178-179, 207, 238, 280, 282-284, 287, **(307-330)**, **(331-348)**, **(349-368)**, **(369-396)**, **(397-408)**, **(409-425)**, **(427-449)**,

507, 632-633, 695, 697-699, 702, 704, 708,
Słupecki Leszek Paweł – 415-416, 419, 421,
Smaszcz Waldemar – 287,
Smiles Samuel – 466,
Smolka Iwona – 631, 640-641,
Smorąg-Różycka Małgorzata – 83,
Smulski Jerzy – 377,
Snochowska-Gonzales Claudia – 280,
Sobański Izydor – 216,
Sobczak Jan – 696,
Sobierajska Irena – 599,
Sobolczyk Piotr – 7, **(519-535)**, 702,
Sobolewski Ignacy – 159,
Sobolewski Józef – 159,
Sochoń Jan, ks. – 657,
Sofokles – 38, 362-364, 368, 534,
Sokel Walter Herbert – 616, 628,
Sokołowski Mikołaj – 4, 349, 352, 355, 358, 699,
Sokół Lech – 270,
Sokrates – 5, **(53-60)**,
Solon – 61,
Sołtysik Kamila – 5, 45, **(53-60)**, 702-703,
Sommerfeld Beate – 615,
Sójka Jacek – 634,
Spaite Arjean – 276, 278,
Spałek Elżbieta – 295,
Spasowicz Włodzimierz – 513,
Spencer Herbert – 466,
Spieralska Beata – 267,
Spyrka Lucyna – 374,
Spytkowski Józef – 235,
Srebrny Stefan – 56,
Stabryła Stanisław – 21, 64, 390,
Stachowska Iwona – 610,
Staël Madame de (właśc. Necker Anne-Louise Germanie) – 427, 429, 445,
Staff Leopold – 637, 650,
Stala Marian – 489, 522,
Stalin Józef (właśc. Dżugaszwili Josif Wissarionowicz)– 597,
Starowieyski Marek, ks. – 76-77, 80, 82,
Starski Magnus – 397,
Stasiuk Andrzej – 150,
Staszic Stanisław Wawrzyniec – 428,
Stattler Wojciech Korneli – 306, 338,
Stefanowska Zofia – 262, 446,
Stendhal (właśc. Marie-Henri Beyle) – 427, 472,
Stepnowski Adam – 309,
Sterne Wawrzyniec – 428,
Stevenson Robert Louis – 357,
Steyner Heinrich – 93,
Stępień Tomasz – 592,
Stępnik Krzysztof – 465,
Stoker Bram (właśc. Stoker Abraham) – 265, 282, 387,
Stokłosa Bożena – 394,
Stradomski Jan – 82,
Straszewska Maria – 209, 211-213,
Strelka Joseph P. – 618,
Strońska Maria (właśc. Kuczabińska) – 595,
Strzelczyk Jerzy – 266,
Stuart-Hamilton Ian – 149,
Stur Jan – 507,
Sturluson Snorri – 415, 417,
Suchocki Gracjan – 554,
Suckling Nigel – 266-267,
Suder Wiesław – 61,
Sudolski Zbigniew – 161-163, 165-166, 203, 216, 333, 376,
Sugiera Małgorzata – 615,
Sulikowska-Gąska Aleksandra – 6, **(73-86)**, 703,
Sullivan Nikki – 524,
Surowiecki Wawrzyniec – 289,
Susabowska Krystyna – 692,
Sutherland Rick – 276, 278,
Swedenborg Emanuel – 409-410,
Swinarski Artur Maria – 595,
Swoboda Tomasz – 506,
Sym Igo (właśc. Sym Julian Karol) – 597,
Syryjczyk Efrem, św. – 84,
Szabrański Antoni – 176,
Szafrański Włodzimierz – 266,
Szajna Józef – 701,
Szary Stefan – 550,

Szastyńska-Siemion Alicja – 83,
Szatur-Jaworska Barbara – 149,
Szczepański Ludwik – 475,
Szcześniak Janina – 454-455,
Szczęsna Ewa – 621,
Szczuka Kazimiera – 280,
Szczukin Wasilij – 223, 233,
Szekspir William – 238, 393, 441, 641, 689,
Szladowski Marek – 8, 171, 476, 498, **(631-644)**, 644, 697, 703,
Szłykow Piotr – 202,
Sztachelska Jolanta – 4,
Sztandara Magdalena – 481,
Szturc Włodzimierz – 4-5, **(37-44)**, 42, 258, 335, 409, 481, 696, 704,
Sztyber Jarosław – 8, **(683-693)**, 704,
Szumski Stanisław – 206,
Szuster Marcin – 250,
Szwarc Andrzej – 456,
Szwarcman-Czarnota Bella – 542,
Szweykowski Zygmunt – 237,
Szydłowska Natalia – 458,
Szyfman Arnold (właśc. Schiffmann Arnold Zygmunt) – 593,
Szyjewski Andrzej – 75,
Szyjkowski Marian – 279,
Szymanowski Adam – 89,
Szymanowski Wacław – 286,
Szymańska Adrianna – 646, 648,
Szymański Wiesław Paweł – 654, 664,
Szymborska Wisława – 634,
Szymik Jerzy – 657,
Szymonowic Szymon – 103,

Ś
Ściepuro Dariusz – 387,
Ślewiński Władysław – 260,
Ślęczek-Czakon Danuta – 69-70, 149-150, 160,
Śliwiński Marian – 545,
Śniadecki Jan – 268,
Śnieżko Dariusz – 575,
Światopełk I Przeklęty, książę Rusi Kijowskiej – 81,
Świderska Emilia – 7, **(397-408)**, 400, 704,
Świderski Bronisław – 607,
Święcicki Zygmunt – 460, 462-464, 466, 469-470,
Świętochowski Aleksander – 17, 235, 455,

Š
Špidlík Tomáš – 79,

T
Taborski Bolesław, bp – 656,
Talbot Alice-Mary – 78,
Taranczewski Paweł – 309,
Taras Bożena – 658,
Tarnowska Maria – 76,
Tarnowski Jan – 170,
Tarnowski Marceli – 274,
Tarnowski Stanisław – 219, 513,
Tasso Torquato – 170,
Teodor z Ferme, abba – 78,
Terencjusz (właśc. Terentius Publius After) – 64,
Tetmajer-Przerwa Kazimierz – 587,
Thomas Joel – 39,
Thomas Louis-Vincent – 267,
Thompson Damian – 444,
Tieck Ludwig – 400,
Tilliette Xavier – 17,
Timofiejew Artur – 198,
Tischner Józef Stanisław, ks. – 547, 549-550, 552, 557, 560, 563, 565, 632,
Tittenbrun Jacek – 529,
Tiutczew Daria – 222,
Tiutczew Dymitr – 232,
Tiutczew Ernestyna – 228-229,
Tiutczew Fiodor Iwanowicz – 6, **(221-234)**, 696,
Tiutczew Katarzyna – 222, 232,
Tiutczew Maria – 232,
Tiutczew Mikołaj – 232,
Tłokiński Waldemar – 636,
Tokarczyk Andrzej – 265,
Tokarska-Bakir Joanna – 475,
Tokarski Stanisław – 373,

Tołstoj Lew Nikołajewicz – 221-222, 231,
Tom Konrad – 594,
Tomaszewski Mieczysław – 667,
Tomczyk Elwira – 6, **(297-305)**, 705,
Tomkiel Justyna – 527,
Tomkowicz Stanisław – 152, 155,
Tomkowski Jan – 349,
Topp Izolda **–** ***634,***
Towiański Andrzej Tomasz – 208, 216-217, 302, 332, 337-338, 340,
Trapszo Aleksandra – 594,
Tresidder Jack – 394,
Tretiak Józef – 287, 289, 291,
Trojnar Andrzej – 169,
Trościński Grzegorz – 6, **(87-144)**, 96, 705,
Trunz Erich – 247-248,
Trybuś Krzysztof – 287,
Trzynadlowski Jan – 173,
Tur Artur – 594,
Turgieniew Iwan Siergiejewicz – 221-222,
Turner Victor Witter – 267,
Turowicz Jerzy – 663,
Turowski Cyryl, św. bp – 74-75,
Turowski Kazimierz Józef – 104,
Tutak Kinga – 494,
Tuwim Julian – 5, **(27)**, 594-596, 604-605,
Twaranowicz Halina – 696,
Tynecka-Makowska Słowinia – 224, 230,
Tyszkiewicz Michał – 595, 597, 599-601,

U
Ubertowska Aleksandra – 615,
Udalska Eleonora – 237,
Uliasz Stanisław – 151,
Ulicka Danuta – 73,
Umińska Bożena – 480,
Urban Joanna – 269,
Urbanowski Maciej – 656,
Urbańczyk Stanisław – 264,
Urbański Piotr – 320,
Ursel Marian – 389, 554,
Usakiewicz Wojciech – 267,
Uspienski Boris – 75,

V
Venturi Franco – 428, 438,
Verhaeren Émile – 488,
Vico Giovanni Battista – 442-443, 446,
Vitalis Janus – 438,
Vostre Simon – 89,
Vries Jan de – 419,
Vrtel-Wierczyński Stefan – 91,

W
Wadowski Jan – 550,
Wagner Ryszard – 351, 416,
Waite Arthur Edward – 527,
Walas Teresa – 506, 512,
Waldorff Jerzy – 599,
Walecki Wacław – 191,
Walicki Andrzej – 444,
Waligóra Jerzy – 574,
Wallis Mieczysław – 633,
Walser Martin – 620,
Walzel Oskar – 618,
Wania Joanna – 374,
Wantuch Wiesława – 642,
Wańkowicz Walenty – 216, 246,
Warner Michael – 524,
Warron z Ataksu (właśc. Publius Terentius Varro Atacinus) – 61,
Wars Henryk (właśc. Warszawski Henryk) – 596,
Wassermann Jakub – 618,
Wat Aleksander – 696,
Watrak Jan – 624,
Wądołowski Wojciech – 468,
Wątor-Naumow Teresa – 77,
Wechel Chrétien – 93,
Weil Simone Adolphine – 15-16,
Weinberg Kurt – 622,
Weintraub Wiktor – 393,
Weiss Tomasz – 482,
Weres Leszek – 522,
Wergiliusz (właśc. Publius Vergilius Maro) – 5, 39, 41-42, **(45-52)**, 167, 170,

Werter Jan – 618,
Wesołowska Elżbieta – 3-5, 21, **(45-52)**, 47-48, 63, 483, 698, 705, 707,
Węgrzyn Józef – 593,
Wężyk Franciszek – 151-152, 155, 158-159, 161-166, 168, 170-172, 174,
Wicher Andrzej – 359, 364-365,
Wierusz-Kowalski Jan – 373,
Wierzbicki Alfred Marek, ks. – 657, 673,
Wierzbicki Józef Stanisław – 11,
Wijas Jędrzej – 378, 395,
Willaume Juliusz – 166,
Winckelmann Johann Joachim – 428, 436,
Winiarski Jerzy – 210, 212,
Winkler Norbert – 626,
Winniczuk Lidia – 375,
Wissowa Georg – 41,
Wiśniewska Iwona – 456, 472,
Witkiewicz Stanisław Ignacy – 534,
Witkowska Alina – 173, 178, 183, 195, 202, 207, 215, 261-262, 298, 337, 357-358,
Witold Kiejstutowicz, książę litewski – 290,
Wittlin Tadeusz – 592-593, 595, 600,
Witwicki Stefan – 177, 209, 212-213, 216, 219,
Witwicki Władysław – 54-55, 58-59,
Władysław z Gielniowa – 100,
Włast Andrzej (właśc. Baumritter Gustaw) – 593, 595,
Włodarski Maciej – 99-100,
Włodzimierz I Wielki, św. książę kijowski – 80,
Wodzinowski Wincenty – 146,
Wodzińska Maria – 282,
Wojciech Sławnikowic, św. – 351,
Wojciechowski Konstanty – 293,
Wojciechowski Ryszard – 263,
Wojnakowski Ryszard – 380,
Wojska-Zaleska – 205,
Wolak Lesław – 692,
Wolf Friedrich August – 354,
Wolfradt Jörg – 625,
Wolter (właśc. Arouet François-Marie) – 173,
Wołoszyn Marcin – 703,
Woroszylski Wiktor – 8, **(631-644)**, 708,
Worowska Anna – 34,
Worowska Teresa – 643,
Wójcicka Zofia – 320, 545,
Wójcicki Kazimierz – 203, 263, 353,
Wójcik Andrzej – 21,
Wójcik Tomasz – 633, 636, 643,
Wójcik Walenty – 95,
Wujek Jakub, ks. SJ – 423,
Wyczawski Hieronim Eugeniusz – 96,
Wydrycka Anna – 4, 7, 457, **(505-517)**, 508, 515, 587, 705-706,
Wyka Kazimierz – 151, 293, 295,
Wyrwicz-Wichrowski Karol – 595,
Wyrzykowski Stanisław – 410,
Wysocki Adam – 596,
Wyspiański Stanisław Mateusz Ignacy – 371, 505, 512-513, 592,

Z

Zabielski Józef, ks. – 4,
Zabielski Łukasz – 3-4, 6, **(147-174)**, 155, 159, 161, 164, 171, 173, 706-707,
Zabierowski Stefan – 376,
Zabka Thomas – 257,
Zabłudowski Tadeusz – 616,
Zachariasz, św. prorok – 168,
Zając Stanisław – 69, 149, 224,
Zajączek Józef – 164,
Zakrzewski Bogdan – 294, 296,
Zakwaska Anna – 176,
Zaleski Bohdan – 216,
Zaleski Józef Bohdan – 211-213, 219,
Zaleski Marek – 612-613,
Załuski Karol – 206,
Zamarovský Vojtěch – 374,
Zamącińska-Paluchowska Danuta – 175, 178-179, 186, 633,
Zambrzycki Ludwik – 206,
Zan Tomasz – 272, 282,
Zanichelli Nicola – 494,

Zapolska Gabriela – 7, 456, **(475-485)**, 584, 697, 708,
Zarębianka Zofia – 458, 656, 658,
Zarzecki Stanisław Kostka – 159,
Zawadowski Zygmunt – 603,
Zawadzka Danuta – 261,
Zawirowski Józef – 70,
Zborowski Samuel – 7, 350, **(409-425)**,
Zegadłowicz Emil – 655,
Zeltzer Janina – 254,
Zelwerowicz Aleksander – 593,
Zgorzelski Czesław – 18, 154, 175, 179-180, 190-191, 194, 215, 262, 270, 281, 297, 300, 308,
Ziejka Franciszek – 321,
Zielińska Marta – 207, 272, 334-335, 433,
Zieliński Tadeusz – 385,
Ziemba Kwiryna – 282, 377, 433-434,
Ziemięcka Eleonora – 187,
Ziemińska Katarzyna – 390,
Ziętek-Ptak Anna – 409,
Zimmermann Hans Dieter – 622,
Zimniak Paweł – 624,
Ziołowicz Agnieszka – 335,
Znicz Michał (właśc. Feiertag Michał) – 594,
Zoe, cesarzowa bizantyjska – 78,
Zola Émil – 476,
Zuck Józef – 594,
Zwierzyński Leszek – 287, 320, 376,
Zybura Marek – 615,

Ž

Žižek Slavoj – 277,

Ż

Żaboklicki Krzysztof – 545, 554,
Żbikowski Piotr – 151, 167, 176, 698,
Żeleński-Boy Tadeusz – 702,
Żeromski Stefan – 460, 472, 510, 691, 698, 706, 708,
Żeromski-Wrzos Tadeusz – 594, 695-696,
Żmigrodzka Maria – 16, 319, 352, 369-371, 414, 442, 467, 618,
Żuławski Juliusz – 331,
Żurowska Joanna – 270,
Żurowski Maciej – 270, 554,
Żyłko Bogusław – 75,

Old Age. Existential Experience – Literary Theme – Metaphor of Culture. Idea and Introduction by J. Ławski. Edited by A. Janicka, E. Wesołowska, Ł. Zabielski, Volume II, Białystok 2013

TABLE OF CONTENTS

Jarosław Ławski
Editors' Note 11

I. EPIGRAPHS, ADMONITIONS, EXEMPLA

Cyceron, Seneka, Owidiusz
Z antycznej myśli o starości 21
Anonim
Dusza z ciała wyleciała 22
Juliusz Słowacki
Wspomnienie pani De St. Marcel z domu Chauveaux 23
Krystyna z Chełmińskich Iwańska
Śmierci nie ma 25
Julian Tuwim
Staruszkowie;*Walc starych panien* 27
Maria Jehanne-Wielopolska
Obyczaje towarzyskie 28
Marzanna Bogumiła Kielar
[Jaką pieszczotą jest dzisiaj światło...] 32
Maciej Płaza
Noc 33
Jan Leończuk
[Raz jeszcze powrócić] 34

II. LONG AGO (WE WERE OLD, TOO)

Włodzimierz Szturc
I Saw Naked Nymphs. An Old Man's Boyish Glance 37
Elżbieta Wesołowska
Pietas on Old Age in The Odyssey *(with Some References to* The Aeneid*)* 45

Kamila Sołtysik
Old Age and Death as Perceived by Socrates and the Protagonists of Euripides's Alcestis 53
Magdalena Karamucka
Faces of Old Age in Horace's Oeuvre 61
Aleksandra Sulikowska-Gąska
Old Age, Youth, Weakness, and Imperishable Body in Byzantine, South- and East-Slavic Sources 73
Grzegorz Trościński
Icones Mortis – *Georgius Aemilius's and Hans Holbein's Emblems in an Obscure Seventeenth-Century Polish Document. From the History of Dance Macabre Topos in Poland* 87

III. OLD AGE'S CLASSIC CHIC

Łukasz Zabielski
"Withered Leaves on a Rotten Tree". Kajetan Koźmian and (His) Old Age 147
Magdalena Patro-Kucab
Kazimierz Brodziński's "Late Poems" 175
Jolanta Kowal
"Musing While Strolling on Parisian Cobbles…" The Autumn of Adam Mickiewicz's and Antoni Gorecki's Lives in Exile 197
Joanna Dziedzic
Fiodor Tiutczew's Senilia 221
Marek Dybizbański
Jan Gadomski's Larik *– Irydion's "Positivist" Old Age* 235

IV. AND THEY TOO? ON ROMANTICS

Bogna Paprocka-Podlasiak
Old Age in J. W. Goethe's Faust 247
Jakub Rawski
Adam Mickiewicz's "The Romantic", or to See… a Vampire in Day-light 261
Małgorzata Matusiak
Old Age as a Metaphor – on "Time's Old Age" in Adam Mickie-wicz's Pan Tadeusz 287
Elwira Tomczyk
On Mickiewicz's "Old Woman" ("Shaving, Trimming", "A Stub-born Wife") 297

Anna Jazgarska
Darkness and Dust. The Old Man's Outlook on Things in the Works of Adam Mickiewicz and Juliusz Słowacki 307
Marcin Bajko
"Looking into Granfather's Wistful Eyes". Old Age According to Thirty-Three-Year-Old Juliusz Słowacki 331
Renata Majewska
The Depiction of an Old Man in Juliusz Słowacki's King-Spirit ... 349
Iwona E. Rusek
Black Women. The Motif of Hecate in Juliusz Słowacki's Works ... 369
Emilia Świderska
Escaping from Femininity into... Femininity: Juliusz Słowacki's Balladyna in the Context of C.G. Jung's Theories 397
Renata Majewska
Ragnarök. The Myth of the North in Juliusz Słowacki's Samuel Zborowski 409
Joanna Pietrzak-Thébault
The Myth of Rome – "Histo-Tourism" or Millenarianism (Mickiewicz, Krasiński, Słowacki, Norwid) 427

V. THE OLD, THE YOUNG, THE MODERN

Jarosław Ławski
A Catastrophe in Utopia. On Eliza Orzeszkowa's Maria 453
Anna Janicka
An Old Woman. Gabriela Zapolska's Case 475
Barbara Olech
Two Voices on Women. Gina Lombroso – Maria Grossek-Korycka .. 487
Anna Wydrycka
Old Age as a Metaphor in the Critical Refection of The Young Poland Movement (A Reconnaissance) 505
Piotr Sobolczyk
Tadeusz Miciński: Rudolf's Son, Jarosław's Father. The Beginnings of Polish "Fatherly" Poetry 519
Wojciech Kalinowski
Satan in Stefan Grabiński's Novels 537
Anna Pietraszko
Evil, the Other, the Infinite in Jan Kasprowicz's "On Death Hill" 547

VI. AND THEN THE TWENTIETH CENTURY PASSED…

Jolanta Dragańska
Amelia Hertzówna's Youth and Old Age...................................... 569
Urszula Adamska
Ordonka's Old Age 591
Agnieszka Czyżak
Old People's Boarding House 607
Daniel Kalinowski
Old, Beautiful (and Desirous) Nuptials....................................... 615
Marek Szladowski
Old Age's Stony Speech. Wiktor Woroszylski's Case 631
Hanna Milewska
Aleksandra Olędzka-Frybesowa's Schedule for Old Age 645
Monika Jurkowska
Slavic Youth – Roman Maturity. The Notions of the Poet and Poetry in Karol Wojtyła's Lyrics 653
Radosław Sztyber
"Where Today Your Sail Shows White" 683
Notes on the Contributors.. 695
Summary 707
Index of names 731

W Naukowej Serii Wydawniczej CZARNY ROMANTYZM dotychczas ukazały się:

Seweryn Goszczyński, *Zamek kaniowski*, wstęp H. Krukowska (1994, 2002)

Jarosław Ławski, *Wyobraźnia lucyferyczna. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni"* (1995)

Antoni Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, wprowadzenie napisali H. Krukowska i J. Ławski (1995, 2002)

Antoniemu Malczewskiemu w 170. rocznicę pierwszej edycji „Marii". Materiały sesji naukowej, Białystok 5-7 V 1995, pod red. H. Krukowskiej (1997)

Zygmunt Krasiński, *Agaj-Han. Powieść historyczna*, wprowadzenie Z. Suszczyński (1998)

Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, t. I (1999)

Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, t. II (2001)

Jarosław Ławski, *Marie romantyków. Metafizyczne wieje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski –Krasiński* (2003)

Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice, pod. red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego (2005)

Bonawentura (A. E. F. Klingemann), *Straże nocne*, przeł. K. Krzemieniowa i M. Żmigrodzka, wstęp S. Dietzsch, M. Żmigrodzka, opr. tekstu, red. tomu J. Ławski (2006)

Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza, pod red. K Korotkicha i J. Ławskiego, t. I (2006)

Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza, pod red. K. Korotkicha i J. Ławskiego, t. II (2007)

Świat*ło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*,
pod red. K. Korotkicha, J. Ławskiego, D. Zawadzkiej (2007)

Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku, pod red. M. Sokołowskiego i J. Ławskiego (2009);

Noc. Symbol – Temat – Metafora, t. I: *Wokół „Straży nocnych" Bonawentury*, pod red. J. Ławskiego, K. Korotkicha, M. Bajki (2011)

Noc. Symbol – Temat – Metafora, t. I: *Noce polskie, noce niemieckie*, pod red. J. Ławskiego, K. Korotkicha, M. Bajki (2012)

K. Korotkich, *Wyobraźnia apokaliptyczna Juliusza Słowackiego. Obrazy – wizje – symbole* (2011)

Tadeusz Miciński, *Walka o Chrystusa*, wstęp, opracowanie tekstu i przypisy M. Bajko (2011)

Marek Szladowski*, (Bez)senna egzystencja. Starość Józefa Ignacego Kraszewskiego*, red. tomu A. Janicka (2012)

Grzegorz Kowalski, *Duch w osobie. Bohater w dramatach Juliusza Słowackiego*, red. tomu J. Ławski (2012)

Renata Majewska, *Arkadia Północy. Mity eddaiczne w „Lilli Wenedzie" i „Królu-Duchu" Juliusza Słowackiego*, red. Ł. Zabielski, Białystok 2013

Starość. Doświadczenie egzystencjalne – temat literacki – metafora kultury, idea i wstęp J. Ławski, red. A. Janicka, E. Wesołowska, G. Kowalski, Białystok 2013